DIE LIEBFRAUEN-KIRCHE ZU FRANKFURT A. M. UND IHRE KUNSTWERKE

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt a. M.

vorgelegt von

Josef Edler
aus Frankfurt a. M.

Buchdruckerei und Verlag Max Danielewsky, Düren-Rhld.
1938

Diss Frankfurt a/M.
1938.

* 43791.

Referent: Professor Dr. A. E. Brinckmann.

Korreferent: Professor Dr. E. Langlotz.

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Dez. 1937.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalts-Verzeichnis.

Vorwort: Gegenstand und Ziel der Arbeit 5

Urkundlicher Nachweis über Baugeschichte und Inventar 7

I. Der Bau und seine Entwicklung 15

A. Die „Capella beatae Mariae virginis" 15
1. Versuch einer Rekonstruktion des Grundrisses 15
2. Charakterisierung des im Grund- und Aufriß herausgearbeiteten Baubildes 17

B. Die Erweiterungsbauten 18
a) Chronologische Folge 18
1. Der Anbau des Westjoches vor 1344 19
2. Die alte Sakristei von 1430 19
3. Der „Westbau" (vor 1453) 20
4. Der Turmbau (nach 1453) 23
5. Der Chor von 1506—1509 24
6. Die neue Sakristei von 1507—1509 26
b) Stilkritische Betrachtung und Wertung 26

C. Die Umbauten, ihre Datierung und stilkritische Bestimmung . . 27
1. Die Einwölbung der Kirche 27
2. Die Umbauten der Südfassade und die Errichtung des Dreikönigsportales im 15. Jahrhundert 28
3. Die Veränderung der Südfassade im 18. Jahrhundert . . . 33

D. Die Kirche in ihrem heutigen Aussehen, in ihrer stilkritischen Festlegung und kunstgeschichtlichen Zuordnung 34

E. Der Bau im Platzbild 35

II. Das Inventar der Kirche 37

A. Allgemeine Erörterung und Klarlegung.
Was kann als Inventar gelten? 37

B. Nennung und Betrachtung der wichtigsten Gegenstände des Inventars
1. Altäre und Kanzel 37
2. Die Skulpturen der Rokokoaltäre und ihre Meisterfrage . . . 46
3. Das Chorgestühl und die Beichtstühle 49
4. Die Grabdenkmäler 51
5. Tafel- und Glasmalerei 56
6. Isolierte Skulpturen am Außenbau 62
7. Der Kirchenschatz 63

Literaturverzeichnis 73

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546401_0021

Vorwort.

Gegenstand und Ziel der Arbeit.

Die Durchführung einer Arbeit ist wesentlich von dem Gegenstand abhängig, den sie behandeln und bearbeiten will. Ist dieser Gegenstand nun ein Gebilde, das in sich alle Einflüsse einer geistigen, kulturellen und geschichtlichen Entwicklung mehrerer Jahrhunderte verkörpert und darstellt, so zeigt er sich in einer Fülle, die nur unter bestimmten Gesichtspunkten betrachtet werden kann. Der Gegenstand dieser Arbeit ist die Liebfrauenkirche zu Frankfurt a.M. Von einem Häuserkomplex umgeben, steht sie als überragender und beherrschender Faktor auf dem nach ihr benannten Liebfrauenberg. Diese Kirche hat in ihrem Alter Geschichte erlebt, sie spiegelt diese wider und hat selbst ihre eigene Geschichte. Rund 600 Jahre ist sie alt. Nicht unangetastet hat der schöne Bau die verschiedenen Zeitspannen überlebt. Er ist selbst in und mit der Zeit das geworden, was er heute ist. Die verschiedensten Erweiterungen, Veränderungen und Umwandlungen wurden hier vorgenommen. Vieles ging von der alten Schönheit verloren, vieles wurde neu hinzugefügt. Man findet keine einheitlichen Auffassungen, sondern Anschauungen, Gestaltungskräfte, das Wollen und das Können einer Zeitgeschichte! Mit Liebfrauen hat sich die Frankfurter Kunstforschung schon befaßt, aber der Mangel an wichtigstem Urkundenmaterial läßt eine authentische und lückenlose Darstellung der baugeschichtlichen Entwicklung nicht zu. Zu bruchstückartig sind auch die Kunstwerke, die sie in sich birgt, als daß sie eine einheitliche und kunstgeschichtlich befriedigende Zusammenfassung und Deutung zuließen. Nur eine gründliche Restaurierung und erschöpfende Fundamentgrabung können die Anhaltspunkte und das Material liefern, um frei von allen Annahmen und Deutungen eine monographische Darstellung durchführen zu können.

Das Ziel dieser Arbeit ist, die Liebfrauenkirche einer eingehenden, mit allen Mitteln einschlägiger wissenschaftlicher Forschungsarbeit durchgeführten Betrachtung und Bearbeitung zu unterziehen und zu erklären. Alle vorhandenen und erreichbaren Arbeiten und Anhaltspunkte werden berücksichtigt. Neue Funde erfahren ihre sinnvolle Verwendung und Einordnung. Eine klare Sichtung und Übersicht der sachgemäßen Forschung wird erstrebt. Hierdurch will und wird sie eine vorhandene Lücke im Stande der Forschung über die Liebfrauenkirche ausfüllen.

Urkundlicher Nachweis über Baugeschichte und Inventar.

In Battonns „Örtlicher Beschreibung" berichtet Fichard[1]), daß Wigel von Wanebach, seine Gattin Katharina von Hohenhaus, deren Tochter Gysela und ihr Gemahl Wigel Frosch die Kirche erbauten und 6 geistliche beneficia saecularia stifteten. Die Kirche wurde „Zu den Wigeln" genannt. Dieser Name bestand noch bis zum Jahre 1516.

1308 Der Johanniterorden verkauft am 30. Mai 1308 an Wigel von Wanebach und seine Frau ein Viertel des „Hauses auf dem Rossebühel"[2]), ein Erwerb des Klosters aus dem Erbe des Volgwin von Wetzlar und seiner Gattin, deren Söhne der Johanniter-Kommende beigetreten waren. Im gleichen Jahre erwerben Wigel von Wanebach und Wigel Frosch 9 Mark jährlichen Zins von dem sogenannten „Kaufhaus".[3]). Dieses Gebäude war wiederum an das Nonnenkloster Thron durch Volgwin gelangt.

1316. Die Provisoren der Kirche zu Obererlenbach verkaufen dem Schöffen Wigel von Wanebach einen Zins[4]), den er bisher von seinem Hofe auf dem „Rossebühel"[5]) zu Frankfurt a./M. an ihre Kirche zu zahlen hatte.

1317. Wigel von Wanebach kauft von dem Kloster Gnadenthal zwei Häuser auf dem „Rossebohel".[6]).

So mehren sich im Laufe der Jahre die Hauskäufe auf dem gleichen Platz, und Wanebach' scheint so allmählich den nördlichen Häuserkomplex erstanden zu haben. Eine Reihe von Häusererwerbungen ist damit bekannt, jedoch läßt sich der Baubeginn der Kirche nicht daraus folgern, da alle überlieferten Nachrichten der Gründung posthum und das Gründungsjahr verschieden angegeben ist.[7]).

Läßt sich auch die genaue Datierung des Baubeginns nicht festlegen, so kann das oft genannte Datum 1322 doch als unrichtig und unhaltbar bezeichnet werden. Erstmalig begegnet uns das Jahr 1322 in einer Notiz des 1462 verstorbenen Dechanten des Bartholomäus-Stiftes, Johannes Königstein. Sie lautet: „Anno domini 1322 capella montis Marie Franckfurdensis per Wigelonem de Wanbach scabinum ibidem fundabatur." Fast mit gleichen Worten berichtet Johannes Latomus von der

---

[1]) Battonn's örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt a.M. Band IV, S. 215. Zusätze Fichard's.

[2]) „Akten und Urkunden des Liebfrauenstiftes", 603. Boehmer's Urkundenbuch, S. 381.

[3]) „A.u.U.d.L." 693. Boehmer's Urkundenbuch, S. 384.

[4]) „A.u.U.d.L." 386.

[5]) „Rossebühel" oder „Rossebohel" = Rossehügel. Man bezeichnete in Frankfurt die größeren Plätze mit „Berg" (hier bescheidener „Hügel..). 1280 kommt der Name zum ersten Male vor. Seit Errichtung der Liebfrauenkirche heißt der Platz „Liebfrauenberg".

[6]) „A.u.U.d.L." 692. Boehmer's Urkundenbuch, S. 440.

[7]) Battonn nennt das Jahr 1310, Fichard 1310, Kirchner 1322, Königsstein 1322, Latomus 1322.

Gründung der Kapelle, nur mit dem Zusatz: „exaltaturque in collegium". Offensichtlich ist hier als Quelle Königstein benutzt. Auch spätere Chronisten übernehmen bedenkenlos das oben mitgeteilte, aber unzutreffende Datum der Gründung.

1318. Der erste urkundliche Nachweis über die Liebfrauen-Kirche liegt in einem Ablaßbrief aus dem Jahre 1318 vor[8]), der im Stadtarchiv aufbewahrt wird. Es handelt sich um eine Urkunde vom 8. Februar 1318, in der 18 Erzbischöfe, Bischöfe und Patriarchen in Avignon denen einen Ablaß erteilen, die den Bau der Liebfrauenkirche fördern helfen. Hieraus lassen sich Schwierigkeiten ableiten, zu deren Überwindung die Stifter und Förderer des Baues die Öffentlichkeit zur tatkräftigen Unterstützung aufforderten[9]).

1321. Am 21. April 1321 erteilt der Verweser des Erzbistums Mainz, Bischof Dietmar von Gabala, während der Sedisvakanz den Besuchern der Marienkirche zu Frankfurt a.M. und ihres Friedhofes 40 Tage Ablaß[10]). Diese Tatsache läßt auf Vollendung oder vorläufigen Abschluß der Kirche schließen.

1327. Eine Bestätigung des Ablaßbriefes von 1318 gibt der Erzbischof Mathias von Mainz am 21. Mai 1327 in Aschaffenburg und erteilt einen neuen 40-tägigen Ablaß[11]). Der Text der Urkunde läßt aber noch keineswegs ein Bauende vermuten.

1325. Der Ernennung zur Kollegiatskirche gibt am 12. April 1325 der Propst des Bartholomäusstiftes seine Zustimmung und der Erzbischof von Mainz, Mathias von Bucheck, erteilt am 25. April 1325 die Bestätigung. Die feierliche Proklamation der capella sanctae Mariae zur Kollegiatskirche erfolgt am 27. April und wird am 26. Juni 1325 durch die Weihe als solche vollzogen[12]).

1344. Johannes Latomus, Philippus Schurg[13]), Lersner u.a. berichten, daß im Jahre 1344 der westliche Teil der Kirche mit zwei Altären ge-

---

[8]) „.... cupientes igitur, ut capella, quae ad honorem beatae Mariae virginis gloriose de novo construitur in Frankevord in loco, qui dicitur of dem Rossebohele, Moguntine Diocesis, congruis honoribus frequentetur et a Christi fidelibus jugiter veneretur, omnibus vere penitentibus et confessis, qui ad eiusdem capelle structuram et consumationem necnon calicem, libros, luminaria ornamenta et alia dicte capelle necessaria et prespiteris in eadem capella celebrantibus manus porrexerint adiutrices, et qui dictam capellam in dedicatione ipsius in omnibus et singulis festis ....".

[9]) Jedoch berichtet der Probst Wilhelm 1325, daß die vier genannten Stifter aus eigenen Mitteln und auf eigenem Grund und Boden die Kirche erbaut haben. (Boehmer's Urkundenbuch, S. 478).)

[10]) „A.u.U.d.L." 999.

[11]) „..... ad capellam, que .... de novo construitur in Fr. .....".

[12]) Ihre Ernennung erlebten die beiden Stifter Wigel von Wanebach und Wigel Frosch nicht mehr. Ersterer starb am 18. November 1322 (in der Kirche begraben), letzterer starb 1324 auf der Wallfahrt nach Santiago di Compostela.

[13]) In seinen Collectaneen heißt es: „Anno 1344 in die Epiphaniae (6. Januar) pars templi montis Mariae Francofordensis a januis lateribus versus occidentem cum duobus altaribus per Albertum de Bichelingen episcopum dedicabatur."

weiht wurde. Die Konsekration erfolgte durch den Erzbischof Albert von Beichlingen am 6. Januar.

1383. Im Jahre 1383 erfolgt eine Ablaßerteilung für die, die ihre Andacht vor einer neuen Marienstatue verrichten[14]). Ein solches Marienbild wird später öfters erwähnt. Es stand auf einer hölzernen oder steinernen Säule, vor dem Chor. Vielleicht ist es die Pieta, die heute im Gnadenaltar steht.

1393. Zehn Jahre später werden Altäre des heiligen Kreuzes, der Apostel und aller Heiligen urkundlich erwähnt[15]).

Das 15. Jahrhundert bietet eine Reihe von Nachrichten, jedoch ist keine Urkunde über die Erweiterung des Kirchenschiffes oder eine Ausgestaltung des figürlichen Portalschmuckes vorhanden.

1415/1416. In diesen Jahren läßt sich ein reges Baubestreben feststellen. Ein Indulgenzbrief des Erzbischofs von Mainz, Johann von Nassau, berichtet von Baubedürfnissen. Ein zweiter Indulgenzbrief des Erzbischofs wird auf Bitten Peters zum Paradeis zu Gunsten des Kirchenbaues 1416 erteilt[16]) [17]).

1419. Auch das Jahr 1419 bringt die Erteilung zweier solcher Ablaßbriefe. Der erste vom erzbischöflichen Generalvikar zu Gunsten des Marienbildes[18]), der zweite vom Erzbischof zu Gunsten des Jodocusbildes[19]). Diese sind insofern wertvoll, als sie klare Mitteilungen liefern. Aus ihnen erfahren wir, daß das Marienbild auf einer hölzernen Säule vor dem Chor stand. Auch wird eine Seitenkapelle der Kirche zum ersten Male erwähnt, auf deren Altar das Jodocusbild aufgestellt war. Die Weihe der Statuen war kurz zuvor erfolgt[20])

1430. Ein festes Datum ist uns im Jahre 1430 für die Errichtung der Sakristei gegeben. Auf Weisung des Kaisers Sigismund erteilt der städtische Rat am 1. September dem Stift die Erlaubnis, den Bau bis an die Stadtmauer heranzuführen und diese zwecks besserer Lichtzufuhr zu durchbrechen[21]).

1452/53. Zur Errichtung des Turmes war eine gleiche Genehmigung notwendig, die dem Stift 1452 auch gegeben wird[22]). Diese macht jedoch zur Bedingung, daß der 1453 begonnene Bau, der auf die Stadtmauer

---

[14]) „A.u.U.d.L." 1001.

[15]) Wolff und Jung: „Die Baudenkmäler in Frankfurt a.M.". 1895, Band I, S. 123.

[16]) „.... sancta Maria in fr..... quae aliquali structura et reformata indiget.... et confessis, qui manibus adiutrices ad structuram fabricam sctae. eccliae. porrexerint....". „A.u.U.d.L." 1004 u. 1005.

[17]) s. Anm. 16.

[18]) „.... cupientes igitur, ut imago sctae. Mariae virginis gloriosae supra ligneam rotundam ante chorum eccliae. montis sanctae mariae franc. situata..".

[19]) „.... cupientes igitur, ut imago sancti iodoci locata super altare capellae annexae ecclesiae montis sanctae mariae franc. quae etiam portari et deserti solet processionaliter.....".

[20]) Die Jodocusstatue, die noch auf dem Gemälde Chr. G. Schütz d. Ä. 1780 an dem rechten, westlichen Pfeiler zu erkennen ist, besitzt die Kirche nicht mehr. Das Marienbild ist wohl die Pieta des Gnadenaltares.

[21]) „A.u.U.d.L.", städtisch 12.

[22]) „A.u.U.d.L.", städtisch 14.

zu stehen kommen sollte, im Notfalle als Festungsturm Verwendung finden könne.

1468. Zwei neue Altäre werden am Turmeingang und im „neuen Chor" geweiht[23]).

1473. 1473 wird am Kirchenbau weitergearbeitet. Jakob Inckus zu Schwanau stiftet in seinem Testament eine Geldsumme von 100 Gulden zum Bau der Liebfrauenkirche, womit das südöstliche Gewölbe neben dem Chor errichtet werden soll[24]).

1477. Nach Erweiterung der Stiftungen werden bis 1477 die Arbeiten an Chor, Turm, Geläute und Orgel vollendet[25]). In diesem Jahr setzte Meister Martin von Speyer bereits die Fenster im Chor ein. Die Orgel war von Leonhard Mertz errichtet worden.

1495. Ein Chorgestühl wird in Köln bestellt, das aber nicht zur Aufstellung kommt, da 1497 eine Chorerweiterung vorgesehen ist[26]). (Das heutige Chorgestühl ist in den Jahren 1509/10 gefertigt worden.)

1503. Zur Erweiterung des Chors wird das Haus Radheim gestiftet[27]). Der Bau konnte jedoch erst drei Jahre später begonnen werden, nachdem der erzbischöfliche Generalvikar dem Stift die Erlaubnis erteilt hatte, den Chor nach dem Friedhof hin zu erweitern. Dieser Erlaubnis war die Bedingung beigefügt, daß die gefundenen Gebeine anderswo bestattet und der Gottesdienst nicht ausgesetzt würde[28]).

1507. Das abgebrochene Haus Radheim dürfte sich bis an die Stadtmauer erstreckt haben, da neben dem Chor noch genügend Platz zur Errichtung einer neuen Sakristei war, deren Bau 1507 begonnen wird.[29]).

1509. Beide Bauten, Chor und Sakristei, können im Jahre 1509 geweiht werden[30]).

Das Jahr 1517 bringt den Beginn der Reformation, die das Stift nicht unberührt läßt. Kaiser Maximilian I. besucht in diesem Jahre die Kirche. Ulrich von Hutten heftet 1522 an das Südwestportal zwei Briefe, die sich gegen die Predigermönche und Curtisanen richten und das Kriegsvolk gegen diese aufrufen. Eine lutherische Predigt findet 1525 statt. In den Jahren 1533/48 wird der katholische Gottesdienst unterbrochen. Von 1542 ab finden 14tägige Predigten der Lutherianer statt.

---

[23]) Wolff und Jung: Baudenkmäler, S. 124.

[24]) Der Text der Stiftung lautet: „zum buwe zu Unser lieben Frauwen hundert Gulden mynner oder mehe ungeverlichen, davon meyne truwenhendere das forderst nebengewelbe neben dem chore, als man zum berge in die kirche geht, thun machent sollen."

[25]) Vom 29. März 1474 bis 14. März 1477 wurden die Summe von 1052 Gulden, 15 Schilling und 8 Heller ausgegeben.

[26]) „A. u. U. d. L.", städtisch 26.
„Wolff und Jung: Baudenkmäler, S. 124.

[27]) Stifterin war Elisabeth von Heringen, die das Haus von Henne Stralenberg um 520 Gulden erwarb. Zum Chorneubau stiftete auch Katharina Frosch eine namhafte Summe.

[28]) „A.u.U.d.L." 788.

[29]) „A.u.U.d.L.", städtisch 33.

[30]) In den Collectaneen des Phil. Schurg heißt es: „Dedicatur chorus novus ecclesiae Beatae Virginis Francofurti anno 1509."

Trotz dieser zahlreichen Übermittlungen berichtet jedoch keine authentische Urkunde von einem Um- oder Erweiterungsbau. Es scheint auch tatsächlich nichts gearbeitet worden zu sein.

1572. Eine kleine Inschrifttafel unter der Pieta am äußeren Südostportal trägt erst wieder ein Baudatum. Es heißt dort: „Superius renovat. de novo posit. inferius anno dni MDLXXII." Nach Lersner bezieht sich diese Inschrift auf die „kleine Kirchentüre", das kleine Nordportal an der Stadtmauer. Für die folgenden Jahre liegen keine Daten vor.

1589. Eine letzte Anschaffung des 16. Jahrhunderts wird uns im Jahre 1763 zur Kenntnis gebracht[31]). In diesem Jahre wird das Doxal mit der Orgel vor dem Chor entfernt. Beim Abbruch findet sich auf der Orgel die Jahreszahl 1589. Diese Zahl scheint auch für das Doxal zuzutreffen, da eine vor Abbruch gefertigte Skizze Formen zeigt, die recht gut in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts passen.

1615. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, kurz vor Ausbruch des 30jährigen Krieges, stiftet 1615 der Dechant Philipp Wisch eine neue Kanzel[32]). Es handelt sich um eine Steinmetzarbeit. Der hölzerne Schalldeckel trägt neben Bibelsprüchen die Stifterinschrift. Die heutige Kanzel stammt aus dem Jahre 1771.

1658. Zehn Jahre nach Beendigung des 30jährigen Krieges, der an der Kirche spurlos vorübergegangen ist, wird der Bau von Neuem erwähnt. 1658 weilt Kaiser Leopold I. in den Mauern der Stadt, um in St. Bartholomäus die Kaiserkrone zu empfangen. Nahe seinem Quartier im „Braunfels" liegt die Liebfrauenkirche, die der Kaiser zum Gottesdienst besucht. Die Kirche muß sich in keinem guten Zustand befunden haben, da der Kaiser die „Außenseite am Sonnenzeiger" von sich aus herstellen läßt. So wird die Südwestseite renoviert[33]).

1661. Im Jahre 1661 wird auch der Chor erneuert und dies auf der Innenseite des Triumphbogens vermerkt.

In den folgenden Jahren gelangen Altäre zur Aufstellung, die als Ersatz für vorhandene, aber nirgends erwähnte gotische Ausstattungsstücke anzusehen sind[34]).

1671. Das Jahr 1671 bringt uns einen Bericht von der Stiftung des „Marienaltars", in dem der im 18. Jahrhundert veränderte Kreuzaltar vermutet werden kann[35]).

1674. In diesem Jahre wird der Hochaltar errichtet, als dessen Schöpfer der Bildhauer Zacharias Juncker aus Miltenberg gilt. Im 18. Jahrhundert wird noch erwähnt, daß der Altar von Jost Burckayd aus Mainz bemalt wurde[36]).

---

31) „Liebfrauenbücher 64".

32) Wo sich die Kanzel heute befindet, ist nicht bekannt.

33) Wolff und Jung: Baudenkmäler, S. 127.

34) Die Altäre sind nicht mehr vorhanden.

35) „Liebfrauenbücher 64", S. 17.

36) „Liebfrauenbücher 64", S. 17.

1682. Kurz vor seinem Tode stiftet der aus Dieburg stammende Dekan von Liebfrauen, Werner Nußbaum, im Jahre 1682 den Salvatoraltar, unter dem dieser auch seine letzte Ruhestätte fand[37]).

Das 18. Jahrhundert bringt wieder reiche Stiftungen und einschneidende Veränderungen am Außenbau und in der Ausstattung der Kirche.

1750. Der Dechant Haberkorn läßt durch Peter Jäger in Mainz einen neuen Altar für 1000 Gulden fertigen, der an Stelle der Brentano'schen Stiftung seitdem das Gnadenbild birgt. Bereits 1732 hatte der Frankfurter Handelsmann Peter Brentano für das Gnadenbild einen hölzernen Altartisch anfertigen lassen, der 1736 durch eine steinerne Mensa ersetzt wurde[38]).

1763/71. In diesen Jahren wird die Kirche weitgehend restauriert. Über diese Epoche sind wir genauestens unterrichtet, da in „Liebfrauenbücher 64" sorgfältig Tagebuch geführt wurde.

Die Arbeiten beginnen am 25. Mai 1763. Doxal und Orgel vor dem Chor werden abgebrochen, nachdem der Frankfurter Orgelbauer Weegmann sich vertraglich verpflichtet hatte, für 1350 Gulden ein neues Orgelwerk zu erstellen. Vier Altäre, darunter der Kreuzaltar vor dem Doxal, werden ebenfalls abgebrochen. Im Juni folgen noch weitere Altäre. Grabsteine werden versetzt und „Zerbrochenes nicht mehr aufgestellt". Für die Erstellung neuer Altäre wird der Mainzer Stukkateur Peter Jäger zu Rate gezogen. Er verlangt bereits 2000 Gulden für die Altäre zu Seiten des Chors. Ein neben der Sakristei stehender Tabernakel wird ins Langhaus versetzt[39]). Am 13. Juni beginnen die Weißbinderarbeiten im Chor, sie werden von italienischen Handwerkern durchgeführt[40]). Wenige Tage später schlägt man den von dem Zimmermeister Munzer gefertigten Holzkern zu dem neuen, stuckierten Doxal auf und erhöht das Chor. Am 27. Juni wird der Hochaltar abgewaschen und die Jahreszahl 1674 freigelegt. Es handelt sich hier um den von dem Miltenberger Zacharias Juncker gefertigten Altar. (Der Altarstein war noch der alte aus dem Jahre 1509.). Tags darauf werden die heute noch erhaltenen Altäre des 17. Jahrhunderts abgewaschen und gebeizt. Der erste Juli bedeutet den Abschluß der Chorrestaurierung. Am gleichen Tage findet im Chor zum ersten Male wieder Gottesdienst statt. Drei Tage später beginnt Georg Friedrich Donnet mit der unentgeltlichen Renovierung des Chorgestühls. Eine Messingampel für das Ewige Licht wird angeschafft. Das Kreuz des Lettneraltars findet an Stelle der Marienstatue auf dem Marienaltar Aufstellung[41]).

[37]) „Liebfrauenbücher 64", S. 18.

[38]) „Liebfrauenbücher 64", S. 31 ff.

[39]) Der Tabernakel, zu einem Madonnenbaldachin umgestaltet, ist noch auf dem Gemälde Chr. G. Schütz d.Ä. von 1780 zu erkennen, heute aber nicht mehr vorhanden.

[40]) Dom- und Karmeliterkirche wurden ebenfalls von ihnen ausgeweißt. Daraufhin beklagten sich die Frankfurter Weißbinder.

[41]) Mit der alten Ausstattung wurde sehr freigebig verfahren. Die Schwanheimer Gemeinde zahlte zwar 150 Gulden für die alte Orgel, erhielt jedoch ein Kreuz und ein steinernes, heiliges Grab geschenkt, für die man wohl keinen Abnehmer fand („Liebfrauenbücher 64", S. 20).

Die Jahre 1764 und 1765 sind ausgefüllt mit der Herstellung von Altären und Doxal. Die beiden Mainzer Vetter Johann Peter Jäger und Johann Peter Metz sind deren Erbauer. Am 26. Juli 1764 wird mit Peter Metz ein Vertrag zwecks Errichtung des neuen Doxals geschlossen. Im September/Oktober werden der Johannes Nepomuk-Altar und der Johannes Baptist-Altar fertiggestellt. Sie sind Stiftungen des Thurn und Taxis'schen Kammerrats I. B. Bolz. Der Hochaltar wird 1765 gefertigt. Der Gnadenaltar wird im gleichen Jahre renoviert. Die Arbeiten am Josephs- und Aloysius-Altar werden beendet. Ende 1765 ist die Restaurierung der Kirche durchgeführt. Sie kostete 8363,32 Gulden, die durch Stiftungen eingingen.

Durchgreifende Umbauten werden in den folgenden Jahren am Turme vorgenommen. 1767 ersteht ein neuer Glockenstuhl. Das Geläute wird modernisiert[42]).

Der Turmabschluß soll abgetragen und durch einen Neubau ersetzt werden. Die damit vorgesehene Erhöhung des Turmes wird jedoch nicht genehmigt. Erst am 3. Juli 1769 erlaubt das Städtische Bauamt die Durchführung eines neuen Planes, der von einer Erhöhung absieht[43]). Ein Jahr später (1770) erfolgt der Abbruch des alten Glockenturmes. Der Neubau wird am 14. Juni 1770 vollendet[44]).

Im Jahre 1771 liefert der Mainzer Stuckateur Metz für 700 rheinische Gulden eine neue marmorierte Kanzel.

Diese seit 1763 gründlich durchgeführte Restaurierung findet nicht ungeteilten Beifall. Starke Äußerungen des Mißfallens werden laut, da wertvolle Fenster, Gemälde, Altäre u.a. beseitigt und einzelne Kunstwerke achtlos verschenkt worden waren. Die Giebel über den Fenstern der Südseite waren abgebrochen und die wundervolle gotische Schaufassade durch ein horizontales, barockisiertes Gebälk abgeschlossen. Die prächtige Stiftskirche war einer gewaltsamen Modernisierung unterzogen worden.

Das 19. Jahrhundert bringt nach städtischen Bauakten[45]) außer Reparaturen und Renovierungen keine bauliche Veränderung.

1824. Am 4. Juli 1824 stürzt ein Teil der Stadtmauer am Turm ein[46]).

1848. Eine Orgelreparatur erfolgt im Jahre 1848.

1859. Es zeigen sich Sprünge im Westbau und das Gewölbe muß erneuert werden.

1860. Zur Reparatur der Kirche bewilligt die Stadt im Jahre 1860 den Betrag von 3500 Gulden. Da der Bau seit 1803 säkularisiert ist,

---

[42]) Ein Kunstschmied wurde mit der Herstellung beauftragt, der „in St. Bartholomaeus die Glocken so einrichtete, daß eine Glocke statt von vier von einem Mann gezogen werden konnte". („Liebfrauenbücher 64", S. 45).

[43]) Der mit Bedingungen verknüpften Genehmigung ging ein Streit zwischen Stift und städtischem Rat voraus. Die Erlaubnis wurde erst nach energischem Einspruch des Mainzer Erzbischofs gegeben.

[44]) Mit den Maurerarbeiten war Maurermeister Kayser beauftragt, mit den Zimmermannsarbeiten Zimmermeister Mulzer.

[45]) „Akten des Bauamts und der Baudeputation".

[46]) Die „kleine Tür" wurde abgebrochen und die Pieta mit Inschrifttafel an die Südseite der Kirche versetzt.

werden die Kosten nunmehr vom Staat getragen. So wird in den folgenden Jahren nochmals ein Betrag von 22 496 Gulden ausgeworfen, um die Liebfrauenkirche zu renovieren. Den Auftrag hierzu erhält der Architekt Rügemer. Dieser berichtet im August 1862, daß das Ende der Erneuerungsarbeiten bevorstehe. Die zweite Überholung durch den gleichen Architekten erfolgt 1885.

1934. Die gesamte Südfassade, sowie die Chorpartie, werden einer gründlichen Reinigung unterzogen.

I. Der Bau und seine Entwicklung.

Die in der Einleitung durchgeführte Darstellung der baugeschichtlichen Entwicklung der Liebfrauenkirche ließ die verschiedenen Stadien und Arten ihrer Veränderung bis zum Zustandekommen des heutigen Gesamtbildes erkennen. Die Aufgabe des ersten Hauptteiles der Arbeit ist es, den Bau und seine Entwicklung in seinem Grundriß, seinen Erweiterungsbauten und Neubauten herauszuarbeiten und stilkritisch zu sichten und zu werten. In dieser Folge wird sich auch die weitere Bearbeitung vollziehen. Es gilt, zunächst den Ausgangsbau der heutigen Kirche uns in seinem Grundriß und seinen Grundzügen zu vermitteln.

A. *Die „Capella beatae Mariae Virginis".*

Der Ausgangspunkt unserer kritisch beurteilenden und sichtenden Arbeit bildet die „capella beatae Mariae Virginis", die im 14. Jahrhundert entstand. Daß sie vorhanden war, ist urkundlich erwiesen. Wann mit dem Bau begonnen wurde, ist nicht genau bekannt. Ihren Grundriß und die kunstkritische Typisierung in ihren erkennbaren Bauteilen weitgehendst festzulegen und durchzuführen, ist grundlegende Voraussetzung. Diese Voraussetzung mit den vorhandenen Anhaltspunkten und Gegebenheiten verschiedenster Art zu schaffen, soll versucht werden. Wir beginnen mit dem ersten Fundament der Kirche und versuchen, uns seine begrenzenden und aufteilenden Formen zu erarbeiten und den Grundriß des ersten Baues rekonstruierend zu gewinnen.

1. Versuch einer Rekonstruktion des Grund- und Aufrisses.

Den Grund- und Aufriß eines Kirchengebäudes rekonstruierend bestimmen, heißt, seine räumliche Begrenzung, die Tiefe des Kirchenschiffes und den Stand der Pfeiler festlegen und in ihrer Festlegung begründen. Das bedeutet in unserer Zielsetzung, die Nord- und Südwand der Liebfrauenkirche als der fortentwickelten „capella beatae Mariae Virginis" zu untersuchen, die Tiefe ihres Kirchenschiffes rückwärts schauend aufzulösen und diese Auflösung an Hand der Pfeilerstellung und anderer feststellbarer Beziehungen in sich bauzeitlich zu ordnen und in harmonische Zusammengehörigkeit zu bringen versuchen.

Das heutige Mauerwerk der Nordwand kann als das ursprüngliche des 14. Jahrhunderts festgestellt werden. Bei Streichung der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Fenstermaßwerke ist für die Nordwand der Charakter des 14. Jahrhunderts gegeben. Die Wand besteht aus verputztem Bruchsteinmauerwerk, einer in Frankfurt durchaus geläufigen Bauart. Für die Strebepfeiler ist der Billigkeit und Haltbarkeit wegen

der Bockenheimer Basalt verwendet. Für Wasserschlag, Strebepfeilerbekrönung und Fenstermaßwerk wurde der teurere Mainsandstein benutzt, der seiner leichteren Formbarkeit wegen bevorzugt wurde. Eine stichhaltigere Begründung der Datierung ins 14. Jahrhundert ist durch einen Vergleich mit dem gleichzeitig entstandenen Chorbau des Domes möglich[47]). Die Strebepfeilerformen sind bei beiden verwandt, wenn auch in ihren Maßen nicht proportional. Beim Chor des Domes ist das Querschnittverhältnis 7 : 12, bei Liebfrauen 7 : 8. Eine größere Tiefe des Pfeilers am Dom ist durch die größere Höhe und die weitere Spannung des Gewölbes bedingt. Die Hochziehung des Fensters bis zur Höhe der Strebepfeilerbekrönung gehört zur Bauart des 14. Jahrhunderts. Dem Verhältnis der Domchorfenster von 1 : 6,6 entspricht in Liebfrauen-Nord ein solches von 1 : 6,5. Bei beiden ist die Hälfte der Mauerbreite durchbrochen, während je ein Viertel der Mauerwand zur Seite belassen wird. Eigentümlich ist bei Liebfrauen die Berücksichtigung der Breiten-Maßverhältnisse. Das enge Aneinanderrücken der Strebepfeiler verlangt ein weniger breites Fenster, sodaß die übliche Dreiteilung auch nicht durchgeführt wird. Die aus dem 13. Jahrhundert überkommene Zweiteilung ist hier beibehalten. Die Profilierung des Gewändes ist nicht durchgeführt. Die Flächen sind einfach verputzt, da die Nordseite der Stadtmauer zu lag und so auf ein dekoratives Element verzichtet werden konnte.

Bei der Festlegung der Originalität der Südwand sind wir auf wesentlich andere Beweismomente angewiesen. Von dem Grundcharakter des 14. Jahrhunderts ist keine Spur mehr zu erkennen. Das 15. Jahrhundert hat durch Verbreiterung der Fensteröffnung, sowie durch Einbau neuer Maßwerke die alte Wand vollkommen umgestaltet. Trotzdem muß die Südwand als die im Kern noch bestehende des ersten Baues angenommen werden, da ein Häuserkomplex vor der Kirche nach dem Liebfrauenberg hin nicht gedacht werden kann. Frei wurde der zur Verfügung stehende Bauplatz sicherlich nicht belassen. Die Hauskäufe am „Rossebühel" tätigte Wanebach bestimmt nur, um an ihrer Stelle eine Kirche zu errichten. Die Annahme der jetzigen Baubreite als der schon ursprünglichen im 14. Jahrhundert kann somit als erwiesen gelten. Innerhalb dieser 19.60 Meter messenden seitlichen Raumbegrenzung ist der Bau zu bestimmen.

Die Errechenbarkeit der ursprünglichen Raumtiefe erscheint ebensowenig schwierig. Im nördlichen Mauerwerk läßt sich am fünften Strebepfeiler ein Bauabschnitt klar erkennen. Der gleiche Mauervorsprung ist am sechsten Pfeiler der Südwand vorhanden. Die Baufuge liegt jedoch auf gleicher Fluchtlinie, da durch späteren Einbau der Sakristei dem nördlichen Seitenschiff das halbe östliche Joch verloren ging[48]). Bei westlichem Neuansatz des breiteren Mauerstückes ist eine Erweiterung gegeben. Der erste Bau muß hier als abgeschlossen gelten.

[47]) Begonnen 1315, geweiht 1338.

[48]) Die Nordostkante besteht aus rotem Sandstein, ein Beweis dafür, daß die Veränderung im 15. Jahrhundert vorgenommen wurde. Für den Bau des 14. Jahrhunderts ist durchweg Basalt verwendet worden.

Die östliche Grenze kann mit dem Ostschluß des südlichen Seitenschiffes angenommen werden. Im Innern wird der Zusammenhang der Ost- und Südwand deutlich, da über dem Gewölbe der Verband beider Mauern noch erkenntlich ist.

Die heutige Pfeilerstellung im Langhaus läßt die alte Jochtiefe erkennen. Bei Abmessung der Zwischenräume innerhalb des ersten, dritten, fünften und siebten Wandpfeilers der Südmauer ergeben sich annähernd gleiche Maße: 6.30—6.40 Meter. Das Grundmaß liefert die Entfernung des ersten freistehenden Pfeilers im Osten und des durch den späteren Chor verbauten Pfeilers mit ebenfalls 6.30 Meter. Das nach Westen folgende, zweite Pfeilerpaar ist aus der Achse der Wandpfeiler nach Osten gerückt. Dies findet darin seine Erklärung, daß bei Errichtung des Westbaues im 15. Jahrhundert ein neues, verstärktes Pfeilerpaar entstand. Die verschiedene Tiefe der beiden letzten Joche wurde dadurch ausgeglichen, daß man einfach die vorletzten Pfeiler nach Osten versetzte. Hiermit erreichte man zwei gleiche Jochtiefen im Westen. Die beiden Ostjoche blieben in ihrer ursprünglichen Breite.

Bei Berücksichtigung des schon einem neuen Bauabschnitt zugehörigen Westjoches ist die ursprüngliche Pfeilerstellung in gleichen Abständen feststellbar. Sie liegen jeweils in den Achsen der ursprünglichen Wandpfeiler. Aus all dem läßt sich berechtigt folgern, daß der Bau der ersten Kirche einen 3×3jochigen Grundriß aufwies. Die Tiefe der Joche betrug 6,30—6,40 Meter. Das Mittelschiff hatte eine Breite von 8,20 bis 8,25 Meter. Die Seitenschiffe maßen 5,70—5,80 Meter.

Die sechs Fenster in sich vereinigende Fassade der Südwand erscheint heute im Außenbau aus einem Guß. Diese gegebene Weite begrenzte auch den ersten Bau in voller Tiefe. Die erste Kirche erhob sich somit über einem 19,20 Meter langen und 19,60 Meter breiten Grundriß.

2. Charakterisierung des im Grund- und Aufriß herausgearbeiteten Baubildes.

Durch Festlegung der Maße und der Gliederung im Grundriß und durch Bestimmung der dem 14. Jahrhundert noch anhängenden Bauteile ist das Baubild gegeben, das den ersten Kirchenbau erkennen läßt. Er ist ein Hallenbau. Die Breite der Seitenschiffe und die verhältnismäßig hohe Führung der Außenmauern passen nicht zur basilikalen Grundform. Der Hallenbau ist der einzig mögliche Typus, der, im Domlanghaus des 13. Jahrhunderts vorgezeichnet, dem künftigen Frankfurter Kirchenbau Richtung gebend wurde. Diese Bauform ist vom westfälischen Hallenbau beeinflußt und kehrt in den hessischen Hallenkirchen wieder. Der in diesem Typus gehaltene Bau des Domlanghauses im 13. Jahrhundert hat den Neubau von Liebfrauen förmlich bestimmt. Auch dieser stellt eine 3×3jochige Anlage dar, bei der die Breite die Raumtiefe übertrifft. Der Pfeilerquerschnitt als quadratische Grundform mit gefasten Ecken ist den Langhauspfeilern des Domes nachgebildet. Sie sind jedoch ohne Dienste. Ein Kapitälkranz bildete den

Stützpunkt für die Rippen des Kreuzrippengewölbes und folgte den Grundformen des Pfeilers[49]). Das Fenster- und Strebepfeilerwerk wurde schon oben mit dem des Domchors verglichen.

Der Hallenbau von Liebfrauen stand somit auf dem Boden lokaler Tradition, dem als Vorbild die bereits vorhandenen und noch im Werden begriffenen Bauformen des Domes dienten. Vielleicht ist er von Werkleuten der Dombauhütte geschaffen worden.

Auch der Vergleich der Grundmaße beider Langhäuser läßt die Abhängigkeit des Liebfrauenbaues vom Domlanghaus erkennen. Das Mittelschiff des Domes ist 8,2 Meter breit, während die Breite der Seitenschiffe 7,3 Meter und die Jochtiefe 6 Meter messen. Die entsprechenden Maße für Liebfrauen sind: 8,2 Meter, 5,8 Meter, 6,3 Meter. Die ersten Maße entsprechen sich also genau, während die Breiten der Seitenschiffe um 1,5 Meter differieren, die der Jochtiefe um 0,30 Meter. Unschwer läßt sich folgern und dartun, daß die Maße des Domes für die Gestaltung des Langhauses in Liebfrauen maßgebend waren. Die Zahlen sind sich annähernd gleich, die Jochzahl ist die gleiche. Die Seitenschiffe mußten enger gehalten werden, da der Bauplatz nicht die nötige Breite aufwies. Das Verhältnis von Mittelschiffs- zu Seitenschiffsbreite beträgt im Gegensatz zum Dom (1 : 0,9) hier 1 : 0,7 und steht somit enger in der Tradition der hessischen Hallenkirchen. St. Quintin in Mainz und Friedberg haben die gleichen Proportionen. Durch das Verhältnis der Hauptschiffs- und Seitenschiffsbreite in Liebfrauen wurde ein Tieferlegen des Gewölbes notwendig. Jedes Joch faßt zwei Fenster. Eine Verdoppelung der Seitenschiffsjoche ist jedoch daraus nicht notwendig zu folgern. Die Jochtiefen wären zu gering. Auch die wechselnde Stärke der Strebepfeiler stempelt den Bau zur Hallenkirche[50]). Die in den Achsen der Mittelschiffspfeiler liegenden Strebepfeiler sind unterhalb der oberen Wasserschläge je um 0,10 Meter stärker als die zwischenliegenden Strebepfeiler[51]). Diese Verstärkung ist auch im Chor des Domes festzustellen.

Eine Rekonstruktion des Chores ist mit dem zur Verfügung stehenden Material nicht möglich, da er durch den Chor von 1506/09 überbaut wurde. Erst eine Fundamentgrabung würde es ermöglichen, Näheres über seine Gestaltung begründet aussagen zu können. Damit erübrigt sich vorläufig ein solcher Versuch.

B. *Die Erweiterungsbauten.*

a) Chronologische Folge.

Ein Vergleich der ersten „Capella beatae Mariae Virginis" mit der heutigen Liebfrauenkirche zeigt uns die allseitige Veränderung in Gliederung, Form und Größe. Diese Veränderungen festzustellen und chro-

[49]) Eine verwandte Form haben die Pfeiler in St. Nikolai.

[50]) Der zwischen den Jochen liegende Strebepfeiler ist schwächer, da er nur aus dekorativen Gründen gebildet wurde. Im Innern entsprach seiner Stellung ein Dienst, der die fünfte Rippe des Gewölbes aufzunehmen hatte. Diese Wölbungsart entspricht der der Seitenschiffe im Magdeburger Dom.

[51]) Die Maße sind: 78 : 87 cm und 78 : 77 cm.

nologisch geordnet zu besprechen, ist die weitere Aufgabe. Zunächst gilt es, die Baudurchführungen zu besprechen, die der Kirche ein gänzlich anderes Raum- und Baubild gegeben haben. Es sind die Erweiterungsbauten, die den Grund- und Aufriß der Kirche verändern. Sie lassen die heutige Liebfrauenkirche als Ganzes entstehen und stellen wesentlich die baugeschichtliche Entwicklung dar.

1. Anbau des Westjoches vor 1344.

Die erste Erweiterung scheint in der Absicht vorgenommen worden zu sein, der inzwischen zur „ecclesia collegiata" erhobenen Kirche ein repräsentativeres Aussehen zu geben. Philipp Schurg berichtet in seinen Collektaneen: „Anno 1344, in die Epiphaniae (6. Januar), pars montis Mariae Francofordensis a januis lateribus versus occidentem cum duobus altaribus per Albertum de Bichelingen episcopum dedicabatur". Es geht daraus hervor, daß die Errichtung des westlichen Jochs, das mit 4,80 Meter hinter der Tiefe der anderen Joche zurückbleibt, vor 1344 geschah. Die Wand dieses Baues also greift über die Flucht der Seitenschiffsmauer vor und hat als Fensterabgrenzung nur einfache Schrägen.

2. Die alte Sakristei von 1430.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurden, wie für den Dom, so auch für die Liebfrauenkirche große Baupläne gefaßt. Die wachsende Gemeinde bedingte eine Vergrößerung der Stiftskirche. Weitere Projekte wurden festgelegt, die im Laufe der nachfolgenden Jahrzehnte auch verwirklicht wurden. Sie werden in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge behandelt. Für das frühe 15. Jahrhundert sind Daten und Nachrichten spärlich vorhanden.

Das Jahr 1430 ist als Baudatum der neuen Sakristei festgelegt. Da ein genügend großer Bauplatz nicht vorhanden war, wurde beschlossen, den Raum zwischen Kirche und Stadtmauer in den Plan einzubeziehen. Die Verantwortung scheint der Rat abgelehnt zu haben, da er das Stift an den Kaiser verwies. Dieser sollte zu der Hinführung des Neubaues an die Stadtbefestigung seine Einwilligung geben. Die Genehmigung wurde erteilt und dem Stift die Erlaubnis des Rates bekannt gegeben[52]). Die Sakristei wurde dreijochig errichtet und ist in ihrer ursprünglichen Größe noch gut zu errechnen. Der heutige Bau wurde 1506—09 bei Einbau des neuen Chors um ein halbes Joch verkürzt. Die Fluchtlinien der Seitenmauern und die der nördlichen Mittelschiffsarkaden begrenzen den ursprünglichen Raum. Dieser trifft die Stadtmauer nicht rechtwinklig. Ein dort eingesetzter breiter Schwibbogen hatte jedoch nicht allein die Aufgabe, Zwickelfüllung zu sein, sondern er erfüllte die Bedingung, die der Rat bei Genehmigung des Baues gestellt hatte. Der Gang auf der Stadtmauer sollte nämlich nicht unterbrochen und zur Abstützung ein breiter Schwibbogen errichtet werden. Diese Forderung wurde so

[52]) „A.u.U.d.L.", städtisch 12.

erfüllt, und die Öffnung in der Mauer wurde gesichert. Die viergeteilten, mit dickem Stabwerk vergitterten Fenster sind noch heute erhalten. Der 1430 genannte Sakristeibau ist uns fast in alter Größe überkommen. Er ist ein dreijochiger Raum von 10,70 Meter Länge und 4,60 Meter Breite. Einfache Dienste mit Basen, die sich in gleicher Form im Hauptschiff vorfinden, sind die Stützen, aus denen kapitällos die Rippen mit großer und kleiner Kehlung der Kreuzgewölbe hervorwachsen. Deren Schlußsteine schmücken die Wappen der beiden Stifter der Kirche, Wigel von Wanebach und Katharina von Hohenhaus.

Als Grundmaß des Baues wurde die volle Breite zwischen Chor und Stadtmauer gewählt. Um den nötigen Raum zu gewinnen, wurde ein halbes Joch des nördlichen Seitenschiffes abgebrochen und der so gewonnene Raum in den Bau der neuen Sakristei einbezogen.

Battonns Ansicht[53]), daß hier ursprünglich eine Kapelle stand, die um 1310 errichtet wurde, könnte den Anschein erwecken, als habe man hier den ersten Kirchenbau zu suchen, den Wigel von Wanebach gründete. Diese Meinung ist auch heute noch weit verbreitet. Bei Festlegung der alten Raumgrenzen und nach Abzug der Erweiterungen ergibt sich jedoch nur ein kleiner Raum, der keineswegs einer Kapelle oder gar Kirche ähnlich sieht. Gleichzeitig wurde die 1430 begonnene Sakristei um ein Geschoß aufgestockt und der neu gewonnene Raum zum Sitzungssaal des Stiftskapitels bestimmt.

3. Der „Westbau" (vor 1453).

Nach Beendigung der Sakristei wurde die Erweiterung der Kirche eingeleitet. Dies geschah um nur eine Hausbreite nach Westen. Obwohl ein Datum nicht überliefert ist, läßt sich die Durchführung zeitlich ungefähr abgrenzen. Der Baubeginn des Turmes setzte die Existenz des Westbaues voraus, da diese richtunggebend für den Platz und die Maße des Turmes war. Salomon Kleiners Stich zeigt deutlich den Ansatzpunkt des Neubaues[54]). Ein zum Hauptdach des Schiffes im Winkel von 90° gelegtes Querdach betont die Eigenexistenz dieses Raumes. Die neuerliche Vergrößerung der Kirche um keine allzugroße Weite stützt die Behauptung, daß keineswegs das Jahr 1318 als das des Baubeginns der Kirche festgehalten werden muß, weil 1316 und 1317 von dem Stifter noch Häuser gekauft wurden. Es ist wahrscheinlicher, daß von Fall zu Fall Häuser erworben wurden und der so gewonnene Baugrund der Erweiterung der Kirche dienstbar gemacht wurde. Das Gleiche läßt sich später beim Neubau von Sakristei und Chor zu Beginn des 16. Jahrhunderts immer wieder feststellen.

Der Baubeginn der westlichen Erweiterung liegt in seinem Datum nicht eindeutig fest. Das einzige in diesem Teil feststellbare Steinmetzzeichen gestattet jedoch eine engere Begrenzung dieser Bauepoche. Es ist eine Signatur, die sich am Abschluß des unteren Turmgeschosses am

[53]) Battonn's örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt a.M., Bd. IV.
[54]) Im Stadtplan Merians ist der Westbau besonders betont und ihm sogar der Charakter eines Querschiffes verliehen.

Dom befindet. Es ist bekannt, daß der Dombaumeister Madern Gertner 1430 starb, als er mit dem Aufbau des zweiten Geschosses beschäftigt war. Er hatte nicht lange vorher das quadratische Untergeschoß fertiggestellt. Bei der Vollendung dieses Bauabschnittes arbeitete also dieser Meister mit, dessen Zeichen in Liebfrauen wiederkehrt. Er dürfte aber nicht vor 1425 in die Dombauhütte gekommen sein, da sich sein Signum vor diesem Zeitpunkt nirgends findet. Nach dem Tode Gertners scheint sich der Meister für den Neubau von Liebfrauen verpflichtet zu haben. Sein Zeichen begegnet uns hier zum ersten Male an dem Neubau der Sakristei, der ja 1430 datiert ist. Für die Errichtung des Westbaues bleibt also eine Spanne von ca. 1430 bis ca. 1453, dem Jahre der Errichtung der Sakristei und dem des beginnenden Turmbaues. Bei kaum merklichem Bauvorsprung, der allerdings heute beseitigt ist, wird das Langhaus bis hart an die Brandmauer des nächsten Hauses herangeführt. Dieses war tiefer als heute und erlaubte eine westliche Lichtzufuhr des Neubaues, die auf Merians Plan noch zu erkennen ist. Heute ist sie jedoch völlig vermauert. Einen Querschiffscharakter hatte der Bau nie. Das geht aus der annähernd gleichen Flucht der Seitenwände des Gesamtbaues hervor. Bei gleicher Höhe mit dem Hauptschiff beträgt die Breite der Südfront 8,40 Meter, während die Nordseite nur 6,30 Meter im Innern mißt. Die Form der beiderseitigen Fenster mit flachem Gewände und spätgotischem Maßwerk ist gleichartig. Die Übereinstimmung des nördlichen Fensters mit den übrigen der Süd- und Westwand und seine Abweichung von den Formen der Fenster des nördlichen Seitenschiffes bestätigen wieder die Ansicht, daß Philipp Schurg irrtümlich die Weihe des Westjoches von 1344 auf den gesamten Westbau bezieht.

Dieser in seinem Grundriß rechteckige Neubau mit abgeschrägter Westseite ist zum Langhaus hin durch ein Pfeilerpaar abgestützt, dessen Durchmesser 0,90 Meter zu 1,20 Meter beträgt. Breite Gurtbögen mit einfacher Hohlkehle trennen die Gewölbe der Langhausteile von dem des Westbaues. Zur Übertragung des Druckes des Mittelschiffsgewölbes auf die starken Pfeiler der Seitenschiffswände sind die Pfeiler seitlich aus der Längsachse verschoben. Ihre Dimension ist vergrößert, weil die ganze Gewölbelast des Westbaues gegen das Langhaus hin abgestützt werden mußte. Das Herausrücken aus der Nordsüdachse nach Osten dürfte den Grund zur Versetzung des nächsten Pfeilerpaares gegeben haben, um in den beiden letzten Jochen gleiche Abstände der Pfeiler zu erreichen. Die sechs Pfeiler der Westwand, im Querschnitt ein Parallelogramm bildend, haben die Aufgabe, die Mauer abzustützen und die Rippen der Gewölbe aufzunehmen. Ihnen sind drei Dienste vorgelagert. Diese sind mit kleinen Blattkapitälen versehen, von denen die beiden äußeren Rippen aufnehmen, während das mittlere für das System der Wölbung ohne Funktion ist. Eine Rippe setzt zwar an, verläuft aber bald unter dem Gewölbe. Die gleiche Feststellung ist in den Seitenschiffen zu machen. Sie läßt auf eine Änderung des Gewölbes in späterer Zeit schließen.

Der südwestliche Abschluß des Westteiles der Kirche entstand in gleicher Bauepoche. Es handelt sich um einen dreieckigen Vorbau, in dem das Hauptportal nach dem Liebfrauenberg sich befindet und eine kleine Annexkapelle untergebracht ist. Organisch schließt die Portalwand den von der Kirchenmauer und den Vorbauten der Südfassade gebildeten Winkel ab. Zwischen 1670 und 1690 bemühte sich das Stift vergeblich, die Kramläden zu entfernen, die schon mehr als 100 Jahre die Kirche verunzierten. Ihre Existenz bestätigt die Form dieses Portalvorbaues bereits für das 15. Jahrhundert. Verkaufshäuschen vor einer Kirche sind für das Mittelalter geradezu bezeichnend. und in vielen Gegenden heute noch bekannt. Ihr Vorkommen ist für den Dom, St. Nikolai und andere Kirchen belegt. Beim Ausbau von Liebfrauen bedingte ihr Vorhandensein die Form in ihrer heutigen Struktur. In festem Verband mit dem Mauerwerk des Hauptbaues stehend, erreicht er in halber Höhe des Kirchenschiffes fast die Fensterregion des Westbaues. Eine feste Datierung ermöglicht die Portalführung, die nach Vollendung der Kirche, aber nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann. Das kleine, zweigeteilte Fenster der Kapelle mit abschließendem Vierpaß ist eine Formgestaltung des 14. Jahrhunderts, die in Frankfurt noch im 15. Jahrhundert angewendet wurde. Die Neuformung des Maßwerkes im 19. Jahrhundert schließt eine Formveränderung nicht aus[55]).

Ein aus dem 15. Jahrhundert stammendes Portal ziert den südlichen Vorbau des Westteiles der Kirche. Im 19. Jahrhundert weitgehend erneuert und sehr stark überarbeitet, ist der ursprüngliche Charakter in Teilen oft verfälscht[56]). Ein breites, doppeltüriges Portal mit schmalem Mittelpfeiler deckt die Fläche in ihrer gesamten Höhe. Auf zwei Stufen baut sich der Rahmen des Ganzen auf. Den unteren Teil der Rahmenkehlen füllen auf dünnen Säulen ruhende Konsolen und reiche Baldachine. Im Trumeau haben wir die gleiche Form. Die drei Nischen stehen jedoch leer, und die Figuren blieben unvollendet. Über schmalem, profiliertem Türsturz erhebt sich die große Fläche des Tympanons, die eine vollplastische Kreuzigungsgruppe faßt. Der stark gekehlte Rahmen ist mit üppigem Blattwerk belegt.

Da der genannte Vorbau wohl erst um 1450 vollendet wurde, gehört der Ausbau des Portals bereits der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Die stilistischen Formen der Plastik bestätigen diese Annahme. Eine nähere Festlegung ist durch den Vergleich mit dem Grabstein des unbekannten Paares im Innern der Kirche möglich. Das Jahr 1468 kann als Entstehungsdatum festgehalten werden. Abgesehen von stilistischer Ähnlichkeit beider Plastiken ist das Wappen mit dem „i h s" auf dem Grabstein und auch an den Konsolen der Maria und des Johannes im Portaltympanon angebracht. Der kleine Engel am Fuße des

[55]) Wie ein solcher Formcharakter oft verfälscht wurde, zeigt zur Genüge die Umgestaltung des Maßwerkes im Langhaus des Domes nach dem Brand von 1867.

[56]) Die Skulpturen des Tympanons wurden 1847 von dem Maler Ballenberger ergänzt und überarbeitet.

Kreuzes trägt die Wappen der Stifter, als die das unbekannte Paar angenommen werden kann. Neben der Gesichtsbildung bieten die überarbeiteten Gewandfalten doch noch die Möglichkeit eines stilistischen Vergleiches. Die Kleidung ist konventionell bestimmt. Kleine, modische Züge spielen hinein. Die Zipfel des Kopftuches bei Maria werden mit zarter Geste über der Brust gehalten. Der allzu lange Mantel ist unter den Armen gerafft, als wolle eine Dame zur Kirche schreiten. Bei Johannes erscheint das gleiche Motiv. Auch bei ihm findet sich die stark gewellte Haarkappe, die in ähnlich modischer Form der Mann des Grabsteines trägt. Eine starke Übereinstimmung besteht in der Faltenformung, die am stärksten in den flachgedrückten Gewandfalten zum Ausdruck kommt.

Aus der Formenverwandtschaft soll nicht die gleiche Hand in der Ausführung der Arbeiten gefolgert werden. Es scheint jedoch, daß das unbekannte Paar das Tympanon um 1460 stiftete und beider Wappen, sowie das Jesusmonogramm anbringen ließ. Beim Tode des Erstverstorbenen, fast zehn Jahre später, wurde sodann die gleiche Werkstatt mit der Herstellung des Grabmales beauftragt, die das sonst nicht so häufige Jesuswappen auch hier anbringt. Die erstangeschlagenen Formen im Bogenfeld fanden hier als Werkstattgut in ähnlicher Form ihre Wiederholung.

4. Der Turmbau (nach 1453).

Nach Vollendung des Westbaues stand die Errichtung des Turmes im Vordergrund des Pläne. Bereits 1452 verhandelte das Stift mit dem Rat der Stadt, weil kein Platz zur Verfügung stand und der Turm auf die Stadtmauer gesetzt werden sollte. Der Rat behält sich bei der Genehmigung das Recht der Mitbenutzung vor. Der Turm ist ein Neubau und keineswegs ein ausgebauter, städtischer Wachtturm, wie Battonn meint[57]). Zur Zeit des von ihm genannten Datums von 1478 wird zwar noch am Turm gebaut, aber die frühere Entstehung ist eindeutig belegt. Nach Verhandlungen mit der Stadt gibt das Stift 1453 bekannt, daß die Genehmigung erteilt sei und verspricht, nach Fertigstellung den Turm der Stadt „zu Wachten und anderer städtischer Notdurft" zu überlassen[58]). Dieses Datum darf wohl für den Beginn des Baues als festgelegt gelten. Ein wuchtiger Kampanile mit fortifikatorischem Charakter entstand in einer Zeitspanne von 25 bis 30 Jahren. Großer Geld-

[57]) Battonn's örtl. Beschr. d. St. Frankfurt a.M., Band I, S. 87: „Der Turm hinter der Liebfrauenkirche war ursprünglich ein Stadtturm, wurde aber 1478 dem Liebfrauenstift überlassen und zu einem Glockenturm eingerichtet. Der Rat behielt sich jedoch vor, in Notfällen Geschütz darauf bringen zu können."

[58]) Das Versprechen wurde aber nicht gehalten. Als 1541 der städtische Rat ein Wächterhaus auf den Turm bauen wollte, erhob das Stift Protest, mit der Begründung, der Turm habe ein schlechtes Fundament. Er könne auch nicht höher gebaut werden, als der Absatz am Turm anzeige. Man habe in Erfahrung gebracht, daß der Turm sich bewegt, wenn zu Festen alle Glokken läuten. („A.u.U.d.L.", städtisch 57).

mangel und seine schwierige Verbindung mit der Stadtmauer, die ihre Verteidigungsstärke nicht mindern durfte, hemmten den Fortgang des Baues. Die Stellung der Stadtmauer ist klar zu errechnen. Bereits 1430 bei Erbauung der Sakristei wurde die Mauer von einem Fenster durchbrochen. Die Flucht der Außenwand beider heutiger Sakristeiräume trifft den Turm in seiner Südfront. Dies läßt sich auf den Aquarellen Useners von 1823 und Reiffensteins von 1855 feststellen. Bei Abbruch der Mauer im 19. Jahrhundert blieb der Turm auf seiner Bruchsteinmauerstütze stehen. Die heute verputzte Turmecke reicht bis zur Höhe des überbauten Eingangs. Von hier führt ein Gang durch eine am Turm angelehnte Tür nach dem Treppenturm, um durch eine gegenüberliegende Tür den Weg über die weitere Stadtmauer zu gestatten. Der Turm steht also mit seiner Südwand auf die Verteidigungsmauer gestützt, außerhalb der Stadt als Bollwerk gegen einen möglichen Feind. Er wurde jedoch nie in Mitleidenschaft gezogen. Breite, spätgotische Fenster durchbrechen die starke Mauer im Norden. Die übrigen Seiten bleiben bis zur Höhe des Fenstergeschosses ohne Fenster. Die Ausführung des Turmes geschah in einfachsten Formen. Ein wuchtiges, quadratisches Untergeschoß erhebt sich über einfachem Sockel bis zur Höhe des Kirchenschiffes. Hier beginnt ein Oktogon in gleicher Breite des Unterbaues. Der heutige Abschluß vom Gesims unterhalb des Glokkengeschosses ab gehört späterer Zeit an. Die ursprüngliche Gestalt kann aus den städtischen Akten von 1768/69 und beiliegenden Zeichnungen erkannt werden. Auf dem kurzen Oktogon war ein 43 Fuß hohes Holzgeschoß aufgesetzt, das der Aufnahme der Glocken diente und mit einem spitzen Schieferdach abschloß. In seinem Ausmaß ist der heutige Turm gleich. Ein im 18. Jahrhundert zuerst geplanter Neubau, der ein barockes Mauerstück mit hoher Kuppel und Helm vorsah, und den alten Turm um 22 Schuh überragen sollte, kam nicht zur Ausführung. Lediglich das Oktogon führte man bis zur Höhe der alten Form weiter und setzte über einem hölzernen Gesims ein gewalmtes Holzdach auf[59]). Das Untergeschoß ist im Innern mit einem einfachen Gratgewölbe ausgestattet. Die ursprünglichen Rippenansätze sind noch zu sehen. Nach Norden liegt ein zweigeteiltes Fenster mit spätgotischem Maßwerk. Die anderen drei Seiten enthalten Halbkreisnischen. Im Süden befindet sich die Eingangstür. Der darüberliegende Raum hat zwar gleiches Gewölbe, aber steilere Fenster. Das Oktogongeschoß ist in ähnlichen Formen gehalten.

5. Der Chor von 1506 bis 1509.

Die Errichtung des Turmes war die letzte Aufgabe, die man sich im 15. Jahrhundert gestellt hatte. Der Bau der Kirche war zwar vollen-

[59]) Am 10. April 1770 wurde der alte Glockenturm abgebrochen. Vom 23. April bis 16. Mai wurde der neue Aufsatz von Maurermeister Kayser gesetzt. Vom 17. Mai bis 13. Juni wurde von Zimmermeister Mulzer das Dach aufgesetzt und am 14. Juni das Kreuz von 248 Pf. Der Neubau belief sich auf 2523,49 Gulden (Ugb. B. 9. Nr. 229).

det, aber das Stift scheint von der Größe des Chores nicht befriedigt gewesen zu sein. 1497 wurden Verhandlungen eingeleitet, durch die sich das Stift vom Rat der Stadt die Erlaubnis erwirken wollte, das Haus Radheim kaufen zu dürfen. Durch dessen Einbeziehung war die Möglichkeit gegeben, den kleinen Chor zu einem repräsentablen Raum auszubauen. Die Verhandlungen scheiterten jedoch an Bedingungen, die der Rat der Genehmigung zu Grunde legte. Erst 1503 stiftete Elisabeth von Heringen, Witwe des Schultheißen Ludwig zum Paradeis, das Haus Radheim, das sie von Henne Stralenberg gekauft hatte, und Katharina Frosch schenkte eine ansehnliche Summe zur Erbauung des Chores. Drei Jahre später (1506) wurde mit dem Neubau begonnen. Er ist die großartigste Schöpfung des gesamten Kirchenbaues. Sein Äußeres tritt nicht allzusehr in Erscheinung, da er von Häusern umstellt ist. Um so stärker wirken gegen das Langhaus die Dimensionen des Innenbaues. Schon äußerlich sind seine Höhenmaße von Wirkung. Die Eigenwilligkeit spätgotischer Chorbauten, die Übersteigerung der Maße des älteren Hauptschiffes, kommt hier stark zum Ausdruck. Er lehnt sich jedoch nicht einfach an das Langhaus an, sondern greift in sein Gefüge ein und nimmt ihm ein ganzes Joch, da er sich nach Osten nicht ausdehnen kann. In gleicher Tiefe wie das Mittelschiff der Kirche und noch größerer Breite erstreckt sich der Chor nach Osten. Er beginnt an dem östlichsten Pfeilerpaar des Langhauses, das er in seine Bogenwände aufnimmt. Die östlichen Joche der Seitenschiffe werden zu Kapellen, die eigene Altäre besitzen. Die hohen Mauern des Chores werden von starken Strebepfeilern mit konkaven Pultdächern im Äußeren gestützt. Diese treten sogar in den Sakristeien und im Innern der Kirche auf und tragen noch dort zwecklos ihren Wasserschlag. Nur die, den Triumphbogen stützenden Strebepfeiler, werden im Innern verkürzt und tragen Basen mit aufsteigenden Diensten. Zwei Chorjoche und ein Fünfachtelschluß werden von einem feingebildeten Sterngewölbe überspannt, dessen Rippen kapitällos aus den Stützen hervorwachsen. Der Grundriß des Baues ist, abgesehen vom Chorschluß, quadratisch. Er wechselt in seinen Stützen derart, daß die mittleren Dienstbündel erst über dem Chorgestühl beginnen und auf Konsolen aufsitzen. Diese haben den gleichen Umfang wie die folgenden Stützen, da sie die gleiche Anzahl Gewölberippen ausstrahlen. Die übrigen Dienste sind geringer in ihrer Breite und nehmen nur zwei oder drei Rippen auf. Sie sind mit einfacher Hohlkehle ausgebildet. Ihre Strahlen werden im Scheitel des Gewölbes mit wappenbesetzten Schlußsteinen gebunden. Die vorliegenden Schnittpunkte sind mit Blattwerk geschmückt. Das Mauerwerk der Vorjoche ist fensterlos und flach. Der Chorschluß ist durch dreiteilige Fenster und stets wechselndes üppiges Maßwerk bereichert. Ein wechselndes Spiel von oft grotesken Fischblasenformen wird von einem außen und innen profilierten Rahmen umschlossen, in dessen Profil Kehle und Schräge sich ablösen. Das Stabwerk ist mit einfacher Kehle ausgebildet. Obwohl außen vollkommen von Häusern umschlossen, wird doch im Chor wieder Rücksicht auf die Südseite als Schaufassade genommen. Während die beiden der Stadtmauer zustehen-

den Fenster außen in nur einfacher Schräge gehalten sind, sind die Fenstergewände im Osten und Süden profiliert. Alle fünf Fenster setzen, in Berücksichtigung der Umbauung des Chores, erst in beträchtlicher Höhe an und sind tief ins Gewölbe eingelassen. Die kleinste Möglichkeit einer Lichtzufuhr wird ausgenutzt.

6. Die neue Sakristei von 1507 bis 1509.

Im Jahre 1507, kurz nach Beginn des Chorbaues, wurde der Bau einer neuen Sakristei ins Auge gefaßt. Der neugewonnene Bauplatz ermöglichte seine Errichtung. Die Tiefe zwischen der alten Sakristei und der östlichen Hausfront und die Breite vom Chor zur Stadtmauer wurden völlig ausgenützt. Die gegebenen Grenzen erzwangen die unregelmäßige Form des Grundrisses. Die mittlere Tiefe mißt 9,20 Meter und die Breite 9,80 Meter. Im Mittelpunkt des Raumes steht ein oktogonaler Pfeiler mit gleichen Seitenflächen. Aus dem Zentralpfeiler, sowie zwei Wandpfeilern und -konsolen wachsen kapitällos gekehlte Rippen, die den Raum mit vier Kreuzrippengewölben überspannen. Die Schlußsteine werden mit den Wappen der Wanebach, Frosch, Schwanau und eines unbekannten Stifters geschmückt. Die Ostwand des Baues läuft auf den östlichen Chorstrebepfeiler zu und bildet am Chorschluß noch einen kleinen Winkel. Der Wasserschlag des Chorbaues ist im Innenraum der Sakristei noch vorhanden. Hieraus ergibt sich, daß der Chor schon in dieser Höhe stand, als der Plan der Sakristei erwogen und beschlossen wurde. Die beiden Fenster sind dreiteilig in einer Gesamtbreite von 2 Metern. Sie wurden in die Stadtmauer gebrochen. Der Städtische Rat machte jedoch zur Bedingung, daß zwei starke Pfeiler und Quadersteine gesetzt werden sollten (die Stadtmauer war hier baufällig). Auch die heute noch sichtbare Vergitterung der Fenster mit Eisenstäben wurde zur Pflicht gemacht. Dies sollte geschehen, „daß niemand hindurchklettern kann". Auf der Stadtmauer sollte ein Gang ausgebaut werden, der jederzeit zugängig sein mußte.

b. Stilkritische Betrachtung und Wertung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Erweiterungsbauten nicht unter einheitlichen Gesichtspunkten erfolgten. Die Notwendigkeit von Erweiterungen und die gegebenen Möglichkeiten ihrer jeweiligen Verwirklichung waren bestimmend. Die vorhandenen Platzverhältnisse und die begrenzten Mittel diktierten stark die Formgestaltung und die Güte ihrer Lösung. Auch die Raumgestaltung unterlag diesem Zwang. Eine Auswahl der Künstler war ebensowenig möglich, und man beauftragte im 14. und 15. Jahrhundert einige der am Dombau tätigen oder doch in Frankfurt ansässigen Meister.

Die Lösung der gestellten Aufgaben geschah oft mit gutem technischem Können und Verständnis für geschmackvolle Formgebung. Westjoch und Sakristei sind reine Zweckbauten, die sich den Gegebenheiten anpassen. Der Westbau unterstreicht jedoch in seiner Stellung

und Betonung seine Eigenwilligkeit. Der Portalvorbau ist harmonisch und in seiner Gestaltung von repräsentativer Wirkung. Bei der Errichtung des Turmes wurde den verschiedenen Forderungen entsprochen. Seine Stellung neben der Kirche ist für Frankfurt neuartig und erstmalig. Trotz des losen Zusammenhangs mit dem Hauptbau der Kirche ist doch ein geschlossenes Baubild vorhanden. Eine großartige Leistung stellt der Bau des Chores dar. Seine Wucht und „Eindringlichkeit" bezeugen das Selbstbewußtsein von Erbauer und Bau. Die gestaltliche Einzelformung gehört zu dem besten, was in Frankfurt um 1500 geleistet wurde. In einer Zeit, da die materiellen Quellen für den Abschluß des Domturmes schon versiegten, erfaßt das Stift von Liebfrauen nochmals all die schöpferischen Kräfte, die einem solch großen Werk Gestalt zu verleihen vermochten.

C. Die Umbauten, ihre Datierung und stilkritische Bestimmung.

Durch die Erweiterungen, die die „capella beatae Mariae Virginis" erfahren hatte, war der Grund- und Aufriß der Liebfrauenkirche wesentlich vollendet. Die am Grundbau und seinen Erweiterungen vollzogenen Umbauten geben wohl dem Baubild noch ein wechselndes Aussehen, aber der Gesamtbau als solcher war abgeschlossen. Die wichtigsten Umbauten werden nachfolgend besprochen. Ihre zeitliche Einordnung geschieht jeweils im Zusammenhang mit der Einzelerörterung. Auch ihre stilkritische Bestimmung erfolgt in der gleichen Weise. Umbauten sollen in diesem Rahmen ja nicht als zweckbauliche Veränderungen gesehen werden, sondern unter dem Gesichtspunkt der kunstgeschichtlichen Gesamtschau der gestellten Aufgabe und der Prüfung ihres analysierten Gegenstandes. Die Umbauten aber sind Teilausschnitte dieser so vollzogenen Auflösung.

1. Die Einwölbung der Kirche.

Bei Errichtung des westlichen Neubaues wurde der Gedanke gefaßt, dem Langhaus eine neue Form zu geben. Die alten Kreuzrippengewölbe erhielten durch Verstellung der Pfeiler ungleiche Formen. Der Westbau hatte bereits ein ganz modernes Netzgewölbe, das in ähnlicher Form über den ganzen Langhausbau jetzt weitergeführt werden sollte. Das zuerst projektierte Gewölbe kam nicht zur Ausführung. Als Stützen des geplanten Gewölbes erhielt das nördliche Seitenschiff Runddienste. Die Basenformung entspricht dem System der Westpfeiler. Sie sind jedoch höher gestelzt und in ihren Formen vereinfacht. Einem runden, glatten Fuß folgt eine Schräge mit dazwischenliegender Kehle, auf die sich ein Zylinder mit Kegel aufbaut. Über diesem ist ein zweiter Zylinder mit starker Kannelierung gestellt, dessen Kanten scharfe Stege bilden. Diesen krönt ein Kegelstumpf mit breiter Kehle. Kleine spätgotische Blätterkapitäle vermitteln den Übergang des Dienstes zu den Gewölberippen. Diese beginnen im Birnstabprofil und setzen sich mit einfacher Kehle fort. Der Wechsel der Rippenform in ihrem Verlauf deutet auf die Planänderung des Gewölbes hin.

Die gleichen Formprinzipien tragen die Wandpfeiler im südlichen Seitenschiff. Die Basen wirken niedriger, weil sie sich auf breiterem Fuß aufbauen. Dadurch ist Platz für ein Dienstbündel gegeben, das zwei sich ablösende Formen in sich vereint. Die eine Form stellt vier Runddienste in einen Halbkreis, die andere enthält drei Dienste, deren Blätterkapitäle die Aufnahme der Rippen vermitteln. Die dazwischen liegenden gekehlten Rippen laufen widerstandslos zwischen Kapitälen und Diensten den Pfeiler entlang zur Basis.

Die Wölbung des westlichen Neubaues und die Versetzung der westlichen Pfeiler veranlaßten das Stift zur Überdeckung des Gesamtbaues durch ein Netzgewölbe. Frei aus den Pfeilern herauswachsende Gurtbögen mit breiter Kehle und Schräge trennen die drei Schiffe. Schmalere Gurtbögen, zu breiten Rippen mit Hohlkehle ausgebildet, schließen das Hauptschiff vom Wetbau ab. Die Mittelsschiffsjoche sind mit normalem Kreuzrippengewölbe überdeckt. Die einzelnen Flächen sind durch Zwischenrippen in der Weise verspannt, daß ein ungleiches Netzsystem entsteht. Kompliziert in ihrer Struktur und unter sich verschieden sind die Netzgewölbeformen der Seitenschiffe und des Westbaues. Die einzelnen Rippen mit einfachen oder doppelten Kehlungen setzen willkürlich an. Im Mittelschiff stützen sie sich auf Konsolen. In den Seitenschiffen und im Westen wachsen die Rippen flach aus den Wand- oder Mittelschiffspfeilern. Nicht immer sind die Kapitäle als Vermittler verwendet. Die von ihnen ausgehenden Rippen im Birnstabprofil werden in gekehlte Formen übergeleitet oder verlaufen funktionslos unter dem Gewölbe. Das ursprünglich vorgesehene, planmäßige Gewölbe wurde nicht verwirklicht. Eine systemlose, verworrene Anlage entstand an seiner Stelle. Im Scheitel der Gewölbe werden die Rippen in Schlußsteine zusammengefaßt, die größten Teils Stifterwappen tragen[60]). Die übrigen Schnittpunkte der Rippen sind mit Laubwerk verziert.

2. Die Umbauten der Südfassade und die Errichtung des Dreikönigsportals im 15. Jahrhundert.

Nach Vollendung des Schiffsgewölbes als Abschluß des Innenbaues wurde die Neuformung der Südfassade vorgenommen. Diese erfuhr als Schaufassade eine gänzliche Umgestaltung. Ihr ursprüngliches Aussehen ist nicht mehr bekannt. Es muß ähnlich dem der Nordwand gewesen sein. Die Strebepfeiler wurden beträchtlich verstärkt, mit Kreuzblumen versehen und auf ihrer Stirnseite verziert. Der Zusammenhang der Strebepfeiler mit den Fenstergewänden läßt ihr gleichzeitiges Entstehen annehmen. Die Maßwerke entstammen ebenfalls dieser Zeit. Eine Bereicherung erfuhr die Fassade durch quergestellte Walmdächer über jedem Fenster. Eine spätere Veränderung der Fassade versagt eine genaue Erfassung der ursprünglichen Wimperge und Strebepfeiler.

[60]) Es sind die Wappen der Appenheim, Becker, Blumen, Ergersheim, Frosch, Heringen, Hirschhorn, Hohenhaus, Hynsperg, zum Jungen, Knoblauch, Maulbaum, Nygebur, Rückingen, Schwanau, Stalburg, Stralberg, Wanebach.

Nur die Fensterformen blieben unverändert und können besprochen werden. Sie sind von eindringlicher Wirkung. Die drei westlichen Fenster haben noch ihr altes, flaches Gewände behalten, das in Sandstein gebildet ist. Die sechs östlichen Fenster des ersten Baues erhielten einen stark profilierten Rahmen, der mit zwei tiefen Kehlen und schmalen, zwischenliegenden Plättchen ausgestattet ist. Die neun Fenster sind fast alle dreifach unterteilt. Ihre äußeren Bögen sind halbkreisförmig. Der mittlere Bogen ist als Eselsrücken oder Spitzbogen gebildet. Fischblasen, Dreipaß, Vierpaß werden in zarter Feinheit zusammengestellt und bilden üppige Formen von stetem Wechsel. Ihr Profil ist die einfache Hohlkehle mit oft scharfem Steg. Breite Rahmen umschließen das Werk und tiefe Kehlungen stoßen mit spitzer Kante aufeinander. Diese Formen sind im Frankfurter Kirchenbau durchaus nicht einmalig, aber in ihrer Güte unerreicht. Vergleichsmöglichkeiten bieten die Fenster des Chors der Dominikanerkirche, sowie die der Südseite von Weißfrauen. Ein Meister war hier tätig, der mit seiner Werkstatt allein diese Aufträge erhielt. Urkundlich belegt ist der Chorumbau der Dominikanerkirche von 1470/72. Jörg Östreicher, der Stiefschwiegersohn des Nikolaus Eseler, leitet das Werk[61]). Das Kloster schließt einen Vertrag mit den „Meister Jorg, Werkmann Unserer Lieben Frauen". Die Urkunde umschreibt genau die Aufgabe des Meisters und sagt, daß er auch die Fenster erhöhen und neues Maßwerk setzen soll. Diese Formen zeigen die gleiche Hand wie die an Liebfrauen. Dort ist Östreicher von 1472—78 als Werkmann verpflichtet. Er darf als Schöpfer des Maßwerkes der Liebfrauenkirche angesehen werden. Seine vorübergehende Tätigkeit beim Bau des Domturmes unter Leitung Nikolaus Eselers zeugt für sein Können und seine Wertschätzung. Die Maßwerke der Nordwand sind im gleichen Charakter. Die Fenster, in der Form des 14. Jahrhunderts gehalten, wurden mit ähnlichem Maßwerk im 15. Jahrhundert geziert. Reiche Fischblasenmuster, in denen sich kein Motiv wiederholt, zeugen von dem Formenreichtum dieser Zeit.

Das Südportal kann als hervorragendes Beispiel mittelalterlich dekorativer Leistung für die Ausgestaltung einer Kirche gelten. Es gehört in seiner architektonischen Durchforschung zu den besten mittelrheinischen Arbeiten seiner Zeit. Die Vorderwand des Portals ist mit reichem Maßwerk und Medaillons geschmückt. Ein auf gekehlten Basen sich erhebender und in halber Höhe von zierlichen Blattkapitälchen bekrönter, schmaler Runddienst trägt die profilierte äußere Rahmung. Aus gleicher Stütze wächst der Portalbogen, dem im Verlauf ein hängendes Maßwerk folgt. Die Ecken sind mit Kreisen geschmückt, deren Flächen die Halbfiguren der Propheten Jeremias und Jesaias füllen. Sie tragen Spruchbänder. Die Zwickel sind mit Fischblasen besetzt. Hier ist ein Motiv gewählt, das durchaus nicht neu ist. Es ist im 14. Jahrhundert eine vielfache Erscheinung und kann in der gleichen Gestaltung am Südportal des Domes sein Vorbild haben. Hier erscheinen

61) Nikolaus Eseler gab 1475 ein Gutachten für den Bau von Liebfrauen ab.

ebenfalls Propheten in ähnlicher Form. Der Gestalter des Liebfrauenportals hat dieses Portal bestimmt gekannt. Die Herkunft des Meisters aus der Dombauhütte kann geschlossen werden. Der spitzenartige Maßwerkbesatz ist ein mit dem Blendbogenrahmen des südlichen Domturmportals verwandtes Motiv. Schönberger hat bereits auf dessen Verwandtschaft mit dem Mainzer Memorienportal hingewiesen[62]). Aus dieser Kenntnis ergibt sich eine klare Entwicklungslinie von Mainz (1410) über die Frankfurter Domturmportale (nach 1415) zu dem Liebfrauenportal (nach 1420), das durchaus in diese Reihe gehört. Die Herkunftsbestimmung erhält ihre Bestätigung durch Vergleiche der übrigen Portalformen mit denen der beiden Turmportale des Domes. Die starke Kehlung des Portals, die eingestellten Konsolen und Baldachine entsprechen durchaus den Formen des nördlichen Turmportals am Dom. Es waren Figuren projektiert, wie sie in Mainz gestaltet sind. Die Nischen blieben jedoch leer. Am Domportal fehlt der von Musikengeln getragene Türsturz, da kein Tympanon ausgeführt wurde, das in Liebfrauen den Glanzpunkt des Portals bildet.

Wir wissen, daß Madern Gertner der Erbauer des Domturmes ist und die Portalentwürfe auf ihn zurückgehen. Das Südportal ist in seiner heutigen Form bereits im Riß B festgelegt. Zülch erwähnt, daß sich Gertners Frau für den Bau der Liebfrauenkirche interessierte[63]). Die Vermutung liegt nahe, daß Gertner den genialen Entwurf zum Liebfrauenportal lieferte und seine Ausgestaltung einem Meister der Dombauhütte überließ. Weitere Spuren der Tätigkeit dieses unbekannten Meisters sind in Mainz und seinem engeren Kreise nachweisbar. Als Beleg kann der Formcharakter des Tympanons gelten.

Als Thema der Bilddarstellung wählte der Künstler die Anbetung der Könige. Die chronologische Folge des Geschehens wird von oben nach unten vollzogen. Ein Engel mit weit gespreizten Flügeln füllt die Spitze des Feldes. Die Linke trägt ein Spruchband, während die Rechte den Gestus einer Verkündigung zeigt. Ein sitzender Hirt als alleiniger Vertreter seines Standes, in mönchsartiger Kutte gehüllt, wendet seinen Kopf der Erscheinung zu. Ein kleiner Schäferhund schließt sich seiner Haltung an, als begreife er die Worte oder bestaune das Licht. Dicke unförmliche Schafe beleben die felsige Landschaft, die ein Bäumchen ziert. Von hier leiten flache Felskulissen von dichtem Baumwerk bestellt zu den nach unten gestaffelten Szenen über. Rechts und links reiten wie aus einem Hohlweg sechs- und achtköpfige Reitergruppen. An ihrer Spitze erscheint je ein König, von einem Bannerträger begleitet. Die linke Standarte trägt das Symbol der Sonne, die rechte ein sternbesetztes Tuch. Beide schmücken flatternde Bänder. Könige und Gefolgschaften sind in Rüstung und Gewandung modern gekleidet. Turban, Spitzhut, Kappe, Helm, Panzer und Mantel, zum Teil mit Kapuzen oder gezaddelten Ärmeln versehen, tragen die Formen der Zeit. Aus dem 14. Jahrhundert stammend, sind sie in der ersten folgenden

[62]) Abgebildet bei Schönberger: „Beiträge zur Baugeschichte des Frankfurter Domes" (Schriften des Historischen Museums III), S. 162. Abb. 76/77.

[63]) W. K. Zülch: „Frankfurter Künstler 1223—1700."

Jahrhunderthälfte noch modische Form. In gleicher Aufmachung erscheint, gleichfalls von Felskulissen halb verdeckt, der dritte Zug mit einer Mondstandarte im rechten unteren Feld. Die schollenförmig gestaffelten Felspartien, von reichem Baum- und Strauchwerk bestanden, von Eidechse und Schlange belebt, füllen den unteren Rand des Reliefeldes. Die szenische Entwicklung konzentriert sich nach dem linken Bildrand. Gleichsam als Hauptakzent im Bilde steht breitspurig, mit langem Mantel bekleidet, die Ärmel mit Zaddeln besetzt, der bartlose König in der Mitte des Reliefvordergrundes. Unter seiner Krone treten starke Haarlocken hervor. Er hält ein goldenes Ziborium. Ihm zugewendet, in ein ähnliches Gewand gehüllt, steht tiefer im Grund zur Linken ein zweiter, bärtiger König mit seinem Geschenk. Die Hauptszene der Adoration füllt das letzte Feld. Vor einer mit dem Stern der Weihnacht geschmückten, strohbedeckten Hütte sitzt auf einer halb entrollten, strohgeflochtenen Matte Maria. Ihr Mantel, auf dem Kopf zu einem Turban gewunden, fällt über die Schultern zu Boden. Das reiche Linienspiel der Falten klingt in formenvollem Wellenschlag ab. Das Kind, ein halbwüchsiger Knabe[61]), auf dem Schoße der Mutter, greift beherzt in den Kelch, den ihm knieend der älteste der Könige mit Gold gefüllt darbietet. Dessen stark gewelltes Haar reicht tief in den Nacken und sein langer Mantel fällt gelockert zu Boden. Der müde, alte Joseph in seinem Kapuzenkleid stützt sich auf einen Stab. Gegen einen Hüttenpfosten gelehnt, schaut er halb hinter der Hürde hervor. Über dem Dach der Hütte, aus der Ochs und Esel die Ankömmlinge bestaunen, singen drei Engel die Melodie des Festes.

Eine reiche Anzahl von Vorbildern und Anregungen zur vorliegenden Gestaltung des Themas könnte genannt werden. Wenige Beispiele mögen die Entwicklungslinie aufzeigen. Die perspektivische Formung und die Raumzerklüftung des Reliefs, der starke Drang zu bewußt realistischer Gestaltung leiten sich aus der isochronen Malerei her, die ihren stärksten Ausdruck im Burgundischen findet. Der italienisch-französische Mischstil war für Europa allgemeingültig und erhielt seine letzte Weihe durch nordischen, speziell niederländischen Einfluß. Der um 1400 geprägte „Prunkstil", der die konventionellen Formen mittelalterlicher Gestaltung und Kleidung überwindet und hier an der Wende zur Neuzeit den Prunk der fürsstlichen Höfe zum Grundcharakter der Bildgestaltung erhebt, ergreift in gleicher Weise altchristliche Themen, ohne sie jedoch zu profanieren. Eines der besten Beispiele seiner Art, das florentiner Anbetungsbild des Gentile da Fabriano, zeigt bereits das neue Wollen. Der weit in das Bild reichende Aufbau der Landschaft, die großen perspektivischen Bewegungen, die stark modische Kleidung der Figuren, sowie die realistische Durchformung des Bildganzen zeigen das neue Stilstreben zu naturalistischer Tendenz und Gegenwartserfassung. Die starke Durchformung der Landschaft, teils noch in kulissenartiger Schichtung (wie im Altar von Schotten) und der Versuch ihrer realistischen Belebung mit vegetabilem Element, sind

---

[64]) Stark restauriert!

im Liebfrauentympanon in Stein umgebildet. Die Freude an modischer Gewandung, Mode, wie sie Gentile zeigt und schon Paul von Limburg in seinem Stundenbuch des Herzogs von Berry in üppigster Formgebung steigerte, haben auch hier ihren Niederschlag gefunden. Die in vielen Varianten sich zeigenden Turbane, die stark gezaddelten Säume der Gewänder, das prunkvolle Zaumzeug der Pferde findet schon dort seine reichste Vorbildung. Keineswegs hat der Frankfurter Meister nur abgeschrieben, dafür ist er zu selbstbewußt. Es mangelt ihm nicht an Erfindungsgabe. Er fand lediglich in ihnen Beispiele dafür, daß die in Deutschland verbreitete Mode auch darstellungswürdig war. Nach Überwindung des Konventionalismus des Mittelalters stellte sich zudem eine neue Vorstellungswelt vor. Keineswegs kommt unser Künstler mit einer neuen Formidee aus dem Westen, die er hier zu propagieren versucht. Der Formenvortrag findet seine Vorbildung am Mittelrhein bereits um 1400. Der Schottener Altar[65]) oder der Altar aus der Frankfurter Peterskirche[66]) sind früheste Beispiele. Die Formenwelt des Dargestellten läßt sich im rheinischen Kreis klar erkennen. Vergleichsgegenstände bieten die Tafeln des Ortenberger Altares (um 1410)[67]). Er ist ein Mainzer Werk. Die starke Faltenfülle, die sich über dem Knie als Stütze reichlich darbietet, der weite Fall des Mantels, die drei Engel über dem Dache, die engen Ärmel und zarten Hände, die gezaddelten Gewänder, das alles sind Formen, die sich hier in dem besten rheinischen Tafelwerk wiederfinden. Der malerische Grundcharakter des Ganzen, das Kennen des Vorbildes und die denen eigene, deutsche Durchformung ist Eigenart der mittelrheinischen Kunst. Der Ortenberger Altar war das beste Vorbild für die moderne Bildgestaltung des beginnenden Jahrhunderts. An ihm schulten sich wohl auch die besten Kräfte der Zeit. Sucht man ein plastisches Vorbild, so findet man es im Tympanon der Parlerschule zu Thann (vor 1400)[68]). Die Formen haben sich jedoch nach dreißig Jahren tiefgreifend geändert. Die Szene in ähnlicher Folge war schwerfällig und unbeholfen. Ihre Figuren wirkten aus dem gegebenen Grund hervorgezogen. Ganz anders ist dies in Liebfrauen. Die Figuren haben ihre natürliche Stellung und perspektivische Verkürzung. Die Reiter kommen nicht mehr aus der Fläche des Reliefgrundes, sondern aus der Tiefe der Landschaft. Diese baut sich in ihrer starken Zerklüftung in den Grund ein und gibt den Figuren ihren realen Raum. Form und Figur sind nicht addiert, sondern entwickeln sich aus ihrer Form und sind zu gleicher Funktion verschmolzen. Durchaus malerisch in der Empfindung ist dies ein typisches Beispiel mittelrheinischen Gestaltungswillens. „Seinen feinsten Triumph feiert der Früh-

---

[65]) Abgebildet bei Wilhelm Worringer: „Die Anfänge der Tafelmalerei". 1924. Abb. 110/111.

[66]) Abgebildet bei Friedrich Back: „Mittelrheinische Kunst". 1910. Taf. LI.

[67]) Abgebildet bei Friedrich Back: „Mittelrheinische Kunst". 1910. Tafel LVI—LIX.

[68]) Abgebildet bei Wilhelm Pinder: „Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance". (Handbuch der Kunstwissenschaft). I. Teil, S. 80, Abb. 60.

stil des 15. Jahrhunderts auf westlichem Boden im Bogenfeld des Südportals an der Frankfurter Liebfrauenkirche, gegen 1430." (Pinder).

Eine ganz überraschende Formenverwandtschaft zeigt die Mainzer Wappenträgerin (im Altertumsmuseum in Mainz) [69]), die die gleiche Hand und die Mainzer Provenienz des Meisters des Liebfrauentympanons vermuten läßt. Es handelt sich um ein, in flachem Kasten stehendes, 63 cm hohes Relief. Nach drei Seiten ist es mit profiliertem Rahmen begrenzt. Seine Bodenplatte ist stark nach unten abgeschrägt. Die sehr schlanke Figur mit hochgegürtetem Gewand, das in üppigen Faltenströmen zu Boden fließt, hält zwei Wappenrollen mit Künstlersignatur. Die Arme und Hände sind sehr fein, fast puppenhaft gebildet. Die langen, zu Boden reichenden Ärmel des modischen Gewandes sind reich gezaddelt. Der Kopfputz ist turbanartig hochgewunden und mit breiten Bändern umwickelt. Wenn Feigel[70]) in der Anna von Dalberg in Oppenheim die gleiche Hand vermutet wie bei der Wappenhalterin, so scheinen die Beziehungen zu dem Dreikönigstympanon doch stärker zu sein. Vergleicht man die Gewandform mit der des vorderen Königs im Tympanon, den Turban mit dem gebundenen Kopftuch der Maria, die Ähnlichkeit der wiedergegebenen Gesichtsbildung, so zeigen sich Formen, die nur von einer Hand gebildet werden konnten.

3. Die Veränderung der Südfassade im 18. Jahrhundert.

Die im Jahre 1763 beginnende Restaurationsepoche beschränkte sich nicht nur auf den Innenbau. Die repräsentativen Teile des Außenbaues wurden ebenfalls in den Erneuerungsplan einbezogen. (Bei Besprechung des Turmes wurde bereits die Veränderung seines oberen Abschlusses erwähnt.). Die Außenseite der Südwand als Schaufassade war in gleichem Maße einem Umbau unterworfen. Der Stich Salomon Kleiners von 1728 zeigt noch die Wimpergbekrönung der siebenachsigen Fensterreihe. Der heutige Zustand weist ein durchgehendes Gesims auf, das damit den gesamten Bau als Einheit zusammenfaßt. Der Westbau blieb unberührt, und sein horizontal verlaufendes Gesims wurde richtunggebend für die Weiterführung über den gesamten Bau. Zur Durchführung dieses Planes mußten Wimperge und Satteldächer abgebrochen und die Zwischenwände bis zur Strebepfeilerbekrönung hochgeführt werden. Die Fenster an sich blieben dabei unverändert. Das steil aufsteigende Satteldach des Hauptschiffes wurde abgeflacht und überdeckt jetzt in seiner Gesamtheit den ganzen Hallenbau. Um den Vertikaldrang der gleichgeformten Strebepfeiler zu unterbinden, mußte die Bekrönung fallen. Das Strebewerk wurde rhythmisch gegliedert, und die damit erreichte Horizontalbewegung ordnete sich dem breit gelagerten Fassadenabschluß willig unter. Die in den Jochachsen liegenden Strebepfeiler mußten als funktionelle Glieder auf ihrer Dimension be-

[69]) Abgebildet bei A. Feigel: „Die Wappenträgerin im Altertumsmuseum der Stadt Mainz". Aufsatz in der Mainzer Zeitschrift, Jahrg. VI. 1911, Taf. XII.

[70]) A. Feigel: „Die Wappenträgerin im Altertum der Stadt Mainz" (Mainzer Zeitschrift, Jahrg. VI. 1911).

stehen. Ihre Fronten wurden geglättet, und der in Höhe des Maßwerkansatzes beginnende obere Teil konnte mit dem zwischenliegenden Pfeiler gleichgebildet werden, so, daß eine dreieckige Grundform entstand, die ihre Spitze nach vorn richtet und ihre Seitenfläche mit Nischen belebt. Die zwischen den Jochachsen liegenden, eigentlich nur dekorativen Strebepfeiler, sind in ihrem Unterbau in gleichem Querschnitt durchgebildet und auf die gleiche Tiefe verkürzt. Die Seiten sind flach. Die rhythmische Gliederung des Strebepfeilersystems ist somit nicht nur durch die wechselnde Pfeilerform erreicht, auch die Verschiedenheit in ihrer Tiefenerstreckung unterstreicht den Rhythmus der Horizontale. Das die Fassade abschließende Gesims ist ebenfalls belebt durch Überkröpfung der Pfeilerschlüsse. Die zwangsläufige Veränderung der Südwand und damit die Streichung der Eigenexistenz des gesamten Kirchenbaues innerhalb der Platzanlage soll in Punkt E begründet werden.

D. *Die Kirche in ihrem heutigen Aussehen, in ihrer stilkritischen Festlegung und kunstgeschichtlichen Zuordnung.*

Die Liebfrauenkirche ist, wie gezeigt wurde, nicht das Produkt einer begrenzten Zeitepoche, sondern in ihrem geschichtlichen Ablauf erst zu dem geworden, was sich uns heute als ihr Gesamtbau darbietet. Sie vereinigt trotzdem nicht etwa Stile in sich, sondern ist in einem Stil errichtet. Die zeitlich verschiedenen Erweiterungs- und Umbauten ordnen sich den Gegebenheiten unter und ergeben ein harmonisches Gesamtbild. Dies wird auch durch die Eigenwilligkeit des Chors nicht gestört.

Bei Bewertung des Gesamtbaues ist zu berücksichtigen, daß nicht immer überragende Baukünstler beauftragt werden konnten. Beschränkte Mittel oder das Fehlen großer Meister bedingten oft die Formgestaltung und ihre Güte. Größtenteils wurden Meister beauftragt, die in großen Werkhütten geschult waren und auch in der Lokal- und Werkstatttradition lebten. Wie ein Faden durchzieht die ideelle Auffassung und die von ihr abhängige und mögliche Formgebung alle Frankfurter Bauten der gotischen Epoche. Der Dombau war immer wieder das maßgebliche Vorbild. Hier bestand eine Bauhütte, die laufend herangezogen wurde. In Liebfrauen wurden die Aufgaben feinfühlend nach durcharbeiteter Ideenbildung geformt und eigenwillig betont. Der Bau stellt somit beste Lokaltradition vor, für die er seinerseits vorbildlich und anregend wurde. In Zeiten seiner Hochblüte vollbrachte das Stift Leistungen, zu denen selbst das Domstift nicht mehr fähig war. Die Südfassade und ihr Dreikönigsportal sind Leistungen, die das beste in ihrer Art auf Frankfurter Boden darstellen und im Gebiet des Mittelrheins zu dem geschmackvollsten gehören, was die Zeit hervorzubringen vermochte.

Der Gesamtbau ist ein gotischer Hallenbau, der durch Erweiterungen und Zutaten zu dem heutigen Baublock zusammengestellt und in seinen Teilen feinfühlend formuliert ist. Sein gotisches Streben wird

durch die vertikale Formgebung betont. Im Barock wird dieser Grundstil zwar etwas unterdrückt. Die horizontale Gliederung faßt jedoch die Einzelbauten zusammen, und ihre Gesamtwirkung wird dadurch vereinheitlicht und erheblich gesteigert.

E. Der Bau im Platzbild.

Eine Kirche als Bauglied einer Platzanlage darf niemals in ihrer Eigenexistenz betrachtet und beurteilt werden. Schon allein ihre Lage verlangt, daß sie sich in den Gesamtcharakter des Platzes einordnet, und doch hebt sie sich wieder von selbst in ihrer Sonderbetonung hervor. Wenn im Barock der zu schaffende Platz dem gegebenen Hauptgebäude sich unterordnen muß, um ein geschlossenes Bild zu erzielen, so verlangt der schon gestaltete gotische Platzraum, daß der ihm eingegliederte Bau sich dem Gesamtcharakter anschließt. Die Liebfrauenkirche ist ein solcher Bau, der einer bereits vorhandenen Anlage zugeordnet wurde. Die ursprüngliche Struktur der Kirche und ihre oft nicht verstandene Fassadenveränderung im 18. Jahrhundert erhalten somit ihre Erklärung bei der Betrachtung der Baulage innerhalb der alten Platzgestaltung und ihrer Veränderung in späterer Zeit.

Frankfurt hatte stets ein feines Gefühl für Platzgestaltung und schuf den „Rossebühel" als Markt- und Messeplatz verhältnismäßig groß entsprechend seiner kommerziellen Bedeutung. An verkehrsreicher Lage errichtet, führen weite Straßen zu ihm heran, ohne jedoch weite Sichten freizugeben und seine Geschlossenheit zu stören. Salomon Kleiner vermittelt dieses Bild in seinem Stich von 1728. Trotz zwischenzeitlicher Einzelveränderung ist der Gesamteindruck der addierten gotischen Bauglieder und die Kirchenfassade des 15. Jahrhunderts ersichtlich. Wanebach, der an Stelle mehrerer Häuser den sakralen Bau schuf, wählte seine Lage recht günstig. Einer weiten Häuserzeile eingegliedert, betonte er die Mitte der Breitseite des Platzes. Die Lage auf dessen Nordseite hat noch den Vorteil, daß der Bau den ganzen Tag über vom Sonnenlicht umspielt wird. Er hebt sich somit aus dem Platz hervor und wird hervorgehoben. Seine Größe bedeutet jedoch nicht Sonderstellung, sondern Einordnung in den feingefühlten Rhythmus der ähnlich geformten Bauglieder und damit auch Betonung seiner sakralen Bedeutung im Rahmen seiner Umgebung. Die reichgeformten Giebelfronten der den Platz umstehenden Häuschen klingen in den Wimpergreihen des weiten Kirchenbaues weiter und betonen hier wie dort die Vertikaltendenz im gotischen Baustreben. Der Rhythmus der einzelnen Bauglieder im gesamten Platzbild war eine angenehm empfundene Gegebenheit, die durch Einfügung des Baues der Liebfrauenkirche nicht etwa gestört wurde, sondern vielmehr dem Platz einen neuen Akzent verlieh.

Eine vollkommene Umgestaltung und Veränderung des Platzcharakters wurde im Barock vollzogen. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts kamen die kleinen Gebäude in anderen Besitz und wurden durch Neubauten ersetzt. Die adlige Gesellschaft Frauenstein erwarb z.B.

1694 den Braunfels, der, auf der Westseite des Platzes gelegen, diesen gegen die Neue Kräme hin abschließt. Ein Neubau wurde an seiner Stelle errichtet, der in seiner breitgelagerten Front und seinem wuchtigen Portal einen Teil des Platzes beherrschte. Die beiden Häuser an der gegenüberliegenden Ecke, „Zum Paradies" und „Grimvogel", gelangten 1775 in den Besitz der gleichen Gesellschaft, die aus ihnen einen breitgelagerten Barockbau schuf. So folgten in den beiden Jahrhunderten Bauten um Bauten. Die einstige Reihung einzelner Giebelhäuser verschwand, und an ihre Stelle traten größere Bauten, die ihre Traufseite, somit also ihre Breitseite, dem Platze zuwandten. Die rhythmische Gliederung des Platzrahmens in eine Summe von vertikal tendierten Häuschen mußte zu Gunsten breitgelagerter, wuchtiger Barockbauten weichen, deren durchlaufenden Gesimsbänder den Platz enger zusammenschlossen. Diesem neuen Wollen und Gestalten stand nur noch die Liebfrauenkirche mit der Vertikaltendenz ihrer Fassadenbildung entgegen. So ist es zu verstehen, daß die 1763 einsetzende Restaurationsperiode sich nicht nur mit der Umgestaltung des Innenbaues zufrieden gab, sondern die Fassadengliederung so weit abänderte, daß die Einzelbauten der Kirche (Langhaus, Westjoch, Westbau) durch die Bildung eines Hauptgesimses zu einem einheitlichen Bau zusammengeschlossen wurden und sich somit die Kirche in ihrer breitgelagerten Form dem Gesamtcharakter der Platzanlage unterordnete. Die Liebfrauenkirche hat damit keineswegs von ihrer Bedeutung eingebüßt. Die größere Höhe und Weite, wie auch ihre zentrale Lage hoben und heben sie immer noch als den wichtigsten, den Platz beherrschenden Bau hervor.

Das 19. Jahrhundert hat durch den Neubau der Liebfrauenstraße der Platzanlage einen schlechten Dienst erwiesen. Diese Straßenführung, die den ältesten Stadtkern mit dem Hauptverkehrspunkt der modernen Stadt verbindet und schon im 18. Jahrhundert (auch Goethe hat diesen Wunsch ausgesprochen) herbeigesehnt wurde, riß hiermit die Westseite des Platzes auf und richtete sein Blickfeld nach Osten. Die so vollzogene Änderung von 1855 beraubte den Platz seines Charakters als geschlossener Raum und rückte den Kirchenbau hart an die Verkehrsstraße. Seine Bedeutung als Hauptmonument der Gesamtanlage konnte damit jedoch nicht geschmälert werden. Man wird an ihm vorbei- und an ihn herangeführt.

II. Das Inventar der Kirche.

A. Allgemeine Erörterung und Klarlegung.

Was kann als Inventar gelten?

Im folgenden Teil der Arbeit ist nicht mehr die Kirche in ihrem eigentlichen baulichen Charakter und ihrem baugeschichtlichen Werden Gesichtspunkt und Gegenstand der Besprechung. Er macht nur vielmehr mit Dingen in und an der Kirche bekannt, die im Begriff „Inventar" ihre wörtliche Zusammenfassung erfahren. Dieser Ausdruck ist nicht eindeutig. Er ist inhaltlich und damit in seiner Fassungsweite nicht allgemeingültig festgelegt. Im Rahmen dieser Arbeit soll er in Anwendung auf den Gegenstand seine zweckdienliche Abgrenzung erhalten. Der Begriff „Inventar" erstreckt sich auf alle Teile der Innenausstattung der Kirche, die nicht nur Schmuckstücke der Kirche und Kultgeräte sind, sondern Bestandteile der Kirche und ihr als solcher eigentümlich sind. Skulpturen, die nicht unmittelbar als Bestandteile eines Portals oder einer Fassade dem Bau als solchem eingegliedert sind, werden als Einzelstücke am Außen- oder Innenbau ebenfalls zum Inventar gezählt und einbegriffen. Das Gleiche gilt für Grabdenkmäler in der Kirche, da sie durchweg als Kunstwerke anzusprechen sind und durch die Grabstätte mit der Kirche eine Einheit bilden. Kleine und minder wertvolle Stücke können in diesem Rahmen nicht besprochen werden.

B. Nennung und Betrachtung der wichtigsten Gegenstände des Inventars.

1. Altäre und Kanzel.

Der Anna-Altar.

Die Liebfrauenkirche besitzt seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen Annaaltar, den der Stadtpfarrer Münzenberger in Sachsen kaufte. Er ist ein sächsischer, spätgotischer Flügelaltar, dessen Hauptschrein und Abendmahlsdarstellung in der Predella noch alt sind. Alles Übrige ist Ergänzung des 19. Jahrhunderts. Im Mittelschrein steht auf erhöhtem, polygonalem Fußbrett ein thronartiger Sessel, auf dem die Mutter Anna sitzt. Sie hält auf ihrem linken Knie den Jesusknaben, auf ihrem rechten Maria. Hinter dem Thron erscheinen die Halbfiguren zweier Propheten. Zur Seite stehen in flacher Nische auf polygonalem, gekehltem Sockel vier Apostelfiguren. In den beiden Flügeln sind je zwei übereinandergestellt und ergeben zusammen die Zwölferzahl. Die einzelnen Nischen sind mit geschnitztem Blattwerk abgeschlossen, das auf dünnen, gedrehten Säulchen aufsitzt. In der Predella steht eine vollplastische Abendmahlsgruppe in einer tiefen Kastennische. Der über

dem Altar stehende Salvator ist eine Kopie des 19. Jahrhunderts, der nach dem Original, das sich auf dem Marienaltar des Domes befindet (aus dem Ende des 15. Jahrhunderts), gefertigt wurde.

Das Abendmahl ist nach dem Vorbild des Blutsaltars Tilmann Riemenschneiders, in der Jakobskirche zu Rothenburg, gearbeitet[71]). In der Gesamtkomposition ist zwar eine Veränderung festzustellen, jedoch in der Typenbildung des Einzelnen ist das Vorbild deutlich, das hier derb und provinziell nachgeahmt wurde. Die Locken des Christus, der dem Judas den Bissen reicht, sind bei beiden Darstellungen vorn über die Schultern gelegt. Die Linke ruht auf der Schulter des Johannes, der den Kopf in den Schoß Christi gelegt hat. Petrus neigt den Kopf nach rechts und legt die Hand auf die Brust. Die nächstfolgenden Figuren stimmen mit dem Vorbild nicht überein. Ganz eindeutig ist die Nachbildung des Apostels mit der Kappe (der angebliche Riemenschneiderkopf). Der bei Riemenschneider in der Mitte stehende Judas wird hier nicht dargestellt. Der linke Apostel erhält dafür den Beutel und steht vor dem Tisch. Das Motiv ist mit dem des links sitzenden im Blutaltar verwandt. Die ausgestreckte Hand, die dort auf der Bank ruht, liegt hier in gleicher Weise auf dem Tisch. Die rechte Seite der Abendmahlsdarstellung ist wieder abgewandelt. Ganz deutlich ist jedoch die Übernahme des Motivs der in Zwiesprache stehenden Zweiergruppe auf der rechten Vorderwand. Bei aller Abweichung der Einzelbildung ist die Zusammengehörigkeit mit dem Riemenschneiderwerk unverkennbar.

Wir haben also hier eine Arbeit vor uns, die den Blutsaltar Riemenschneiders zum Vorbild nahm. Nach Kenntnis der Entstehungszeit des Abendmahls im Blutsaltar (1501—1504) kann das Abendmahl des Annaaltars frühestens im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Eine genauere Datierung und die Angabe des Vorbildes für den Schrein des Altars ist schwieriger. Die Nennung der Herkunft des Werkes, das Münzenberger in Sachsen käuflich erwarb, kann seine Entstehung in Mitteldeutschland vermuten lassen.

Die Herkunft dieses Altartypus aus dem Osten ist bekannt. Um 1400 ist der schlesisch-böhmische Typus dort allgemeingültig. Er dehnt sich am Ende des Jahrhunderts in Abwandlungen und Bereicherungen nach dem Westen aus. In seiner ursprünglichen Form, jedoch mit stets wechselndem Inhalt, scheint er sich in Sachsen noch sehr lange erhalten zu haben.

Die Formenbildung des Figürlichen ist durchaus allgemeingültig und kann mit dem Abendmahl etwa gleichzeitig entstanden sein.

Der Kreuz-Altar.

Er stammt aus dem 17. Jahrhundert und ist einer der beiden Altäre, die bei der Restauration des 18. Jahrhunderts nicht durch neue Stücke ersetzt wurden. Eine Veränderung wurde jedoch vorgenommen. Die Inschrift der Tafel im Giebel besagt, daß er der Dreifaltigkeit,

[71]) Abgebildet bei: Justus Bier: „Tilmann Riemenschneider". II. Band. 1930. Abb. 70.

Maria und Joseph ursprünglich geweiht war[72]). Im Retabelgrund steht heute jedoch ein Kreuz. Eine Notiz vom 30. Juli 1763 nennt die Umgestaltung. Beim Abbruch des Doxals wurde der kleine Kreuzaltar weggenommen und nach dem „Marienaltar" versetzt. An Stelle der Marienstatue setzte man das Kreuz in den Altarrahmen. Eine weitere Nachricht nennt auch die Stifter des Werkes. Sie sind der Baron von Wetzel und seine Frau, die 1671 den Altar herstellen ließen. Ihre Wappen sind noch vorhanden.

Die Grundform des Altaraufbaues ist der allgemeine Portaltypus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auf hohem Sockel erheben sich zwei stark gedrehte, laubbekränzte Säulen, deren Kapitäle ein gekröpftes Gebälk tragen. Der abgerundete Segmentgiebel ist gebrochen. Das mittlere Glied tritt zurück und steht mit den seitlichen Gliedern noch in Verbindung. Im Giebelfeld ist die Inschrifttafel im Ohrmuschelrahmen, zu beiden Seiten stehen die Stifterwappen.

Das Ohrmuschelwerk ist das vorherrschende, dekorative Element, das sogar noch in den Organismus der Engelsflügel zu Seiten des Rahmens eingreift und diese zu Ornamenten umbildet. Ein weiteres Schmuckwerk sind die Früchtekränze, die die freien Felder füllen. Die Sockel, auf denen die Säulen stehen, sind mit Engelsköpfen verziert. Auf dem Giebel sitzen zwei Putten, die wohl nicht zu dem Altar gehören. Die drei kleinen Sockel deuten auf einen anderen Abschluß des Altares hin.

Ob das Kreuz noch das des Lettneraltares ist, kann nicht festgestellt werden. Die Notiz von 1763 besagt, daß dies an Stelle der Marienfigur eingesetzt wurde. Die Gestalt des Korpus stimmt mit der auf der Lettnerzeichnung aber nicht überein. Die Nachricht von der Übertragung oder die Zeichnung müssen ungenau sein. Die Größe des Kreuzes ist für den Lettneraltar jedoch denkbar. Die Annahme Rivoirs, daß es sich hier um den versetzten Hochaltar handeln könne, trifft nicht zu. Die Größenmaße von Altar und Chorweite sind doch allzu stark verschieden. Der Vergleich mit dem Schneeberger Altar Zacharias Junckers d. J. ist dagegen sehr einleuchtend[73]). Da dieser Meister als Hersteller des Hochaltars genannt wird, kann der Kreuzaltar durchaus der gleichen Werkstatt entstammen. Beide Altäre sind ja auch fast gleichzeitig entstanden.

Ein Vergleich mit Junckers Arbeiten bestärkt noch die Vermutung. Bei veränderter Altarform sind im Detail noch Verwandtschaften erkennbar. „Die Seitenwangen, die letzten, ganz zu Ornament gewordenen Reste der einstigen Flügelteile"[74]), entsprechen der gleichen Form in der Bekrönung des Schneeberger Altares. Das Knorpelwerk ist zwar

[72]) Der Text lautet: „Deo uni trino, mariae gloriosae ipsius genitrici virgini et S. Josepho s."

[73]) Abgebildet in: „Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg". Inventarband, Heft XVIII. Bezirksamt Miltenberg. 1917. S. 315, Fg. 270.

[74]) A. Rivoir: „Typenentwicklung des Altars vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiete des Mittelrheins". Dissertation, Frankfurt a.M. S. 42 unten.

nicht gleichartig, es findet sich jedoch in reichster Fülle am Hochaltar Zacharias Junckers d. Ä. in der gleichen Kirche[75]). Diese Formprägung ist Werkstattgut der Juncker.

Der Herz-Jesu-Altar.

Er steht im Ostabschluß des südlichen Seitenschiffes und ist der reichere der beiden aus dem 17. Jahrhundert stammenden Altäre. Die Grundform ist der des Kreuzaltars sehr verwandt. Die Sprengung des Segmentgiebels ist hier schon durchgeführt und seine Reste sind bequeme Sitze für die Engel geworden. Der in der Mitte gewonnene Freiraum bietet Platz für den reichgegliederten, polygonalen Sockel, dessen Kanten Laubwerk, mit Knorpelornament vermischt, ziert. Auf ihm steht eine Heimsuchungsgruppe. Die Form des Altarabschlusses ist eine deutliche Reminiszenz an gotische Fialenbekrönungen. Das Ornament der Säulen ist als traubenbehangene Weinlaubranke reich gestaltet. Die Früchtekränze sind denen des Schneeberger Seitenaltars stark verwandt. Das Knorpelwerk wird durch Blatt- und Früchteranken noch mehr durchsetzt. Die Sockel des Aufbaues tragen nicht mehr Puttenköpfe wie am Kreuzaltar, sondern edelgeformte Engelsköpfe mit fliegendem Lockenhaar sind selbständige Träger der Säulen geworden. Sie werden von Blattornament und Federkragen gerahmt. Die zu Seiten des Altars stehenden Figuren sind wieder denen des Schneeberger Altars verwandt. Es sind dies die Eltern Mariä, links Zacharias und rechts Anna. Beide wendeten sich ursprünglich dem Marienbilde zu, das als Assumptio in der noch vorhandenen Wolkenmandorla dargestellt war. Das gleiche Thema zeigt der Schneeberger Altar. Mit diesem ist der Herz-Jesu-Altar gleichzeitig entstanden. Bei einer Reinigung und Neubemalung des Altars am 28. Juni 1763 wird die Stiftung des Werkes durch den Dechanten Werner Nußbaum (1682) erwähnt. Die Inschrift in der Predella nennt den Stifter und besagt, daß der Altar dem Salvator und seiner Mutter Maria geweiht wurde[76]).

Der Vergleich der beiden Frankfurter Altäre mit dem Zacharias Juncker d. J. zugeschriebenen Schneeberger-Altar ließ beidemal die gleichen Stilsymptome der Junckerwerkstatt erkennen. Eine klare Entwicklungslinie geht vom Kreuzaltar (1671) über den Schneeberger Altar (1680) zum Herz-Jesu-Altar (1682). Trotz qualitativer Unterschiede der einzelnen Stücke, ist an der Provenienz der Frankfurter Altäre aus der Juncker-Werkstatt kaum noch zu zweifeln. Als Meister des verschollenen Hochaltars der Liebfrauenkirche ist Zacharias Juncker d.J. bekannt. Die Beziehung des Meisters zu dieser Kirche ist damit gegeben.

---

[75]) Abgebildet in: „Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg". Inventarband, Heft XVIII. Bezirksamt Miltenberg 1917. S. 312, Fig. 267.

[76]) Der Text lautet: „D.O.M.F. Altare hoc in honorem Jesu salvatoris mundi genitricisque ipsius piam adm. rdi. et eximy viri Werneri Nusbaum eccliae. hui. quondam decani dotatione erectum Joannis Balthasari Erbeny insignis ecclesiae huius olim cantoris favore ita coruscat."

Der Gnaden-Altar.

Im Jahre 1750 wurde der Altar geschaffen und war für die Aufnahme des gotischen Gnadenbildes bestimmt. Das Retabel mit tiefer Nische erhebt sich auf stark profiliertem Unterbau, vor dem eine breite, geschweifte Mensa steht. Der seitliche Abschluß wird von einer pilasterbesetzten Schräge gebildet. Den vorderen Pilastern sind freistehende Säulen vorgelegt, vor den zweiten stehen auf Konsolen fast lebensgroße Figuren, Petrus und Magdalena. Das nach oben geschweifte Gebälk wird in starker Schwingung auch nach vorn gezogen. Es bildet einen baldachinartigen Überbau des Gnadenbildes, das in gerahmter Nische steht. Der geschwungene Aufbau trägt das Wappen des Stifters. Zu beiden Seiten sitzen Engel mit Leidenswerkzeugen auf geschweiften Sockeln. Der Aufbau ist von einer Kartusche bekrönt, die ein schwebender Engel und ein Putto tragen. Hinter der Mensa steigt eine doppelte Leuchterbank auf. Über ihr befindet sich ein Tabernakel mit Baldachin.

Die Form des vorgewölbten Gebälkes findet sich in den Seitenaltären des Wormser Domes, die in der gleichen Werkstatt entstanden, wieder. Die zweiten Pilaster mit vorgestellten Figuren sind aber dort nicht mehr zur Darstellung gelangt. Der Aufsatz des Retabels ist auch anders ausgebildet.

In „Liebfrauenbücher 64" wird berichtet, daß der Dechant des Liebfrauenstiftes, Habermann, im Jahre 1750 den Altar durch den Stuckateur Jäger herstellen ließ[77]). Er sollte an Stelle des älteren Altars[78]) ein würdiger Rahmen des Gnadenbildes werden. Hiermit hatte Jäger

---

[77]) Am 1. Oktober 1764 ließ ihn Habermann renovieren. Über Jäger macht Thieme-Becker folgende Angaben: Johann Peter Jäger, Stuckator und Baumeister, geb. 1.11.1708 — gest. 17.11.1790 in Mainz. Erscheint 1740 zuerst im Mainzer Bauwesen. Am 5.6.1740 wird er zum Hofstckator ernannt. Am 4.8.1749 erfolgt seine Aufnahme zum Bürger (samt Gattin, beide fremd). 19.4.1768 kurfürstlicher Baurat. Als Stuckator steht Jäger unter dem Einfluß des französisch geschulten Oberbaudirektors von Ritter. Als selbständig schaffender Künstler zuerst bei der Ausschmückung des Palais Kesselstadt in Trier 1743. 1745 Arbeit am Darmstädter Schloß, 1747 im Römer zu Frankfurt a.M., 1749 im Schloß zu Biebrich. Arbeiten in Mainz: für das kurfürstliche Schloß, Adelshöfe und Bürgerhäuser. Arbeiten im Osteiner Hof und zwei Decken im Eltzer Hof in Eltville. Altararbeiten: Hochaltar zu Dieburg, Seitenaltäre des Wormser Domes, sechs Altäre der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a.M. Jäger schwang sich zum Architekten auf. Sein Hauptwerk, die Ignazkirche zu Mainz„ deren Baudirektor er 1761 wurde. Weitere Bauten: Valentinuskapelle an der Christophskirche zu Mainz, Akademiesaal im Schloß, Gartenpavillon mit achteckigem Saal am Lustschloß der Grafen von Ostein in Geisenheim. Als Mechaniker zeigt er sich beim Bau des neuen Krahns in Mainz 1768.

[78]) In: „Liebfrauenbücher 64" wird ergänzend berichtet: eine Frau von Friesenehe, geb. von Esch, ließ auf ihre Kosten für das alte Gnadenbild eine Einfassung aus Holz machen. 1732 ließen der Frankfurter Handelsmann Peter Brentano und dessen Frau einen Altartisch aus Holz fertigen. 1736 wurde an seine Stelle eine steinerne Mensa gesetzt. Zu dem neuen Altar, für den der alte Altartisch nicht mehr verwendet wurde, konnte am 4. April 1750 der erste Stein gelegt werden. (Liebfrauenbücher 64, S. 31 ff.).

nach dem Dieburger Gnadenaltar (1749) sein zweites, nach eigenem Entwurf gefertigtes Altarwerk geschaffen.

Im Mittelpunkt des Altars steht das alte, gotische Gnadenbild, die Pieta. Maria sitzt auf einer schmalen Bank. Das Kopftuch wird von der linken Schulter her über die Brust gezogen, rahmt mit reichen Falten den Kopf und fällt zur Linken wieder ab. Ein breiter Mantel liegt über den Schultern, der auf den Knien in reicher Form drappiert wird. Vom linken Knie fließt der Faltenstrom zu Boden. Die linke Hand faßt über der Brust das Tuch, die rechte hält dennKopf des Leichnams, der schräg im Schoße der Mutter liegt. Seine Füße stehen auf dem Boden auf, die Hände sind gekreuzt über den Schoß gelegt.

Die Tatsache, daß das gotische Vesperbild in die barocke Struktur des heutigen Gnadenaltars übernommen wurde, läßt vermuten, daß dies das alte Gnadenbild ist, das seinen Platz ursprünglich vor dem Chor, im Hauptschiff der Kirche hatte und 1383 geweiht wurde. Eine Möglichkeit, das Stück noch in das 14. Jahrhundert setzen zu können, ist durchaus vorhanden. Der Vergleich mit dem Vesperbild der Elisabeth-Kirche in Breslau (Schlesisches Museum) [79]), für das die Jahreszahl 1384 angenommen wird, bestärkt noch mehr die Vermutung. Den gleichen Typus zeigt die Pieta aus Seeon (Münchener Nationalmuseum) [80]). Die Gebärde der das Kopftuch fassenden Hand, die Rechte, die den Kopf Christi stützt, und die gekreuzten Arme des Leichnams sind beidemal dasselbe. Dieser Typus wird gegen Ende des 14. Jahrhunderts abgewandelt.

Die Übereinstimmung des Frankfurter Gnadenbildes mit dem Breslauer Vesperbild läßt die Datierung des ersteren ins 14. Jahrhundert durchaus zu. Für das einzige, genannte Marienbild der Kirche wird das Jahr 1383 als das der Weihe angegeben. Diese Angabe muß auf die Pieta bezogen werden.

Der Antonius- und Franziskus-Altar.

Beide Altäre können gemeinsam besprochen werden, da sie den gleichen Altartypus darstellen und von gleicher Hand geschaffen wurden. Als Seitenaltäre haben sie ihren Platz am Eingang zum Chor erhalten.

Der hohe Sockel der Altäre wird zu beiden Seiten schräg nach vorn gezogen und schließt die Mensa in sich ein. Über dieser steht auf doppelter Leuchterbank im Retabelgrund eine portalartige Nische von flacher Wand geschlossen. Das horizontale Gebälk folgt der Grundrißgestaltung des Altarunterbaues und wird seitlich von freitragenden Säulen gestützt. Die Stützen sind in gleicher Art wie die des Gnadenaltars. Die rückwärts liegenden Pilaster laufen jedoch in Voluten aus und setzen nach oben ihren Weg um das Gebälk zum Altaraufbau fort. Dieser ist flach geformt und bildet die Folie zu dem Stifterwappen, das im

---

[79]) Abgebildet bei Pinder: „Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance." (Handbuch der Kunstwissenschaft) I. Teil, S. 171, Abb. 144.

[80]) Abgebildet bei Pinder, Handbuch, I. Teil, S. 172, Abb. 145.

Gebälk von einem Putto und Engel gehalten wird. Die seitliche Bekrönung des Gebälkes bilden zwei Urnen. Der Abschluß der Altäre ist ein Strahlenkranz.

Die beiden ursprünglichen Hauptfiguren stehen heute am Hochaltar und sind durch die Figuren des Antonius und Franziskus ersetzt[81]).

Die beiden in Gipsmarmor gearbeiteten Altäre wurden von dem Thurn u. Taxis'schen Kammerrat Bolz gestiftet und 1763/64 in der Werkstatt des Mainzer Hofstuckateurs Peter Jäger gefertigt[82]).

Im Vergleich zu den Seitenaltären im Wormser Dom sind die beiden Frankfurter Stücke in wenigen Punkten verändert. Die Nische der Retabelmitte ist zu einem halbkreisgeschlossenen Portaltypus abgeändert. Das Figurenpostament ist verengt, das der Urnen ernüchtert. Die obersten Putten sind durch flammenartiges, schwaches Ornament ersetzt. Wie Rivoir schon bemerkt, neigt dieser Typus zu klassizistischer Tendenz. Das bei den Wormser Altären noch geschwungene Gebälk ist hier horizontal gebildet und der Aufsatz verflacht.

Der Hoch-Altar.

Am 15. September 1764 wurde mit Peter Jäger aus Mainz ein Kontrakt geschlossen zwecks Erbauung eines neuen Hochaltars in Stuckmarmor. Bereits drei Tage später wurde der Altar Zacharias Junckers d.J. abgebrochen[83]) und eine Woche später der Sockel zum Neubau gesetzt. Am 1. September 1765 konnte an dem neuen Altar der erste Gottesdienst gehalten werden.

Der Altar stellt einen Mischtypus, eine Synthese von Retabel- und Ziborienaltar dar. Über halbkreisförmigem Grundriß aufsteigend paßt sich das Werk dem polygonalen Schluß des gotischen Chores elegant an und schließt mit seinem Gebälk in Höhe der Fensterregion. Drei weitgezogene Stufen führen an die breite Mensa heran, die die ganze Nische füllt. Das hohe Gehäuse des Drehtabernakels ist dem Sockelgeschoß vorgelegt und ragt in die Retabelmitte. Auf deren von Pilastern und Säulen begrenzten Fläche findet die Hauptgruppe Platz. Maria, auf Wolken schwebend, wird von einem Engel und einem Putto in eine höhere Region emporgetragen, die sich über dem horizontalen Gebälk auftut. In seiner Höhe schweben, von Wolken getragen, rechts Gottvater mit der Weltkugel und links Christus als Salvator mit dem Attribut des Kreuzes. Beide blicken in Erwartung auf die Erscheinung herab. Im Ersten Piano sind die Seiten der ausschwingenden Kurve

---

[81]) Die Innenansichten der Kirche von Chr. G. Schütz d.Ä. (um 1780) sowie ältere Aufnahmen zeigen noch die alte Aufstellung. Die beiden Figuren wurden von E. Peiper-Diener irrtümlich als zum Hochaltar gehörig besprochen.

[82]) Jäger legte am 20. Juni 1763 zwei Risse für die Altäre vor. Beide sollten bis August 1764 fertig sein. Am 1. September 1764 wurde der Johannes Nepomuk-Altar geweiht und am 14. Oktober 1764 der Johann Baptist-Altar.

[83]) Beim Abwaschen des Altares (am 27. Juni 1763) erschien die Jahreszahl 1674. Zacharias Juncker hatte den Altar für 180 Gulden und 23 achtel Korn gearbeitet. Die Bemalung war durch den Mainzer Maler Jost Burckayd für 150 Thaler erfolgt. Der Altarstein stammt noch aus dem Jahre 1509. (Liebfrauenbücher 64. S. 17).

portalartig gebildet und von Säulen begrenzt. In ihrer Öffnung stehen die lebensgroßen Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus mit ihren Attributen Kreuz und Schwert. Zur Seite des Aufbaues knien zwei Engel mit weitgespreizten Flügeln, auf schildförmigen Konsolen sich erhebend, reichen sie Weihrauchfaß und Schiffchen.

Jäger hat, sich in die Raumverhältnisse gut einfühlend, die schwere Masse des Altarbaues der breiten Wandfläche des Chorschlusses vorgelegt. Um den spärlichen Lichteinfall der hochliegenden Fenster nicht noch mehr zu beeinträchtigen, hat der Künstler, auch gleichsam um die Illusion des Transzendentalen noch zu steigern, den Abschluß in leichtesten Formen gebildet. Die vier im weiten Raum verteilten Voluten des Baldachins ziert feines Blattornament, das, wie vom Winde getrieben, zur Höhe flattert. Die Enden eines Vorhanges sind von Putten gerafft und hängen in schweren Stoffmassen herab. Den Abschluß des Baldachins bildet eine Krone, unter derem breiten Reif die Taube des Hl. Geistes flattert.

Ein Typus wird hier zur Darstellung gebracht, der schon in St. Quintin in Mainz durch Maximilian von Welsch vorgebildet war[84]).

Die Ausführung besorgte Peter Jäger. Bei späteren, nach eigenen Entwürfen gearbeiteten Altären Jägers lassen sich schon einzelne Formen finden, die sich in dem Frankfurter Hochaltar zur Synthese verschmelzen. Der Dieburger Gnadenaltar zeigt bereits die Form des gerundeten Altars, die sich hier zum Halbkreis vollendet. Der Baldachin wird in ähnlicher Form wiederholt. Ein Kreissegment als Grundrißform wurde schon beim Hochaltar der Pfarrkirche in Königstein gegeben. Die Formulierung des Thematischen und die Gestaltung des Plastischen sind beidemal ähnlich.

Im gleichen Jahre der Vollendung des Hochaltars entstanden noch zwei kleinere Altäre. In schmalen, gotischen Nischen des nördlichen Seitenschiffes der Kirche stehen die beiden Altäre der Heiligen Joseph und Aloysius[85]). Von plastischer Freigestaltung kann nur kaum noch die Rede sein. Schon durch den engen Rahmen der Nische in ihrem Ausmaß begrenzt, wirkt ihre teigig gestrichene Form wie eine flache Folie, vor der sich die mittelgroßen Figuren präsentieren.

Der Aloysius-Altar.

Über der geschweiften Mensa erhebt sich vor flachem Retabelgrund auf Voluten gerahmtem Sockel die Figur des Hl. Aloysius und läßt zur Zeite kaum noch Platz für ein Leuchterpaar. Das horizontal geführte Gebälk trägt einen kleinen Aufsatz und stützt sich seitlich auf Voluten, die dort beginnend weit nach unten laufen und in ihren Endstützen Urnen tragen. Die Figur des Aloysius ragt in die Zone des Gebälkes.

---

[84]) Abgebildet bei Krauße d'Avis: „Johann Peter Jäger, kurmainzischer Hofstuckateur und Baurat". Aufsatz in der Mainzer Zeitschrift. Jahrg. XI. S. 24. Abb. 23. 1916.

[85]) Beide Altäre wurden am 2. September 1765 begonnen und am 1. November fertiggestellt.

Der Joseph-Altar.

Er ist ähnlich gebildet wie der Aloysius altar. Der Abschluß nach oben ist jedoch mit gegenständigen Volutenformen gegeben, und die seitlichen Volutensockel nehmen Urnen auf. Die Seitenrahmen laufen vorn zu Voluten aus. Auf ihnen sitzen zwei kleine Putten mit den Zimmermannsattributen des Hl. Joseph, Säge und Winkelmaß. Die beiden sind so drollig geschildert, als freuten sie sich über die Fahrt von der Gleitbahn, in welcher Form Rahmen und auslaufende Voluten gebildet sind. Der hier höher gezogene Rahmen des Doxals umfaßt die ganze Figur des Hl. Joseph, der den Jesusknaben im Arme hält.

Die Kanzel.

Im Jahre 1770 wurde mit Peter Metz[86]) ein Vertrag geschlossen, zwecks Errichtung einer neuen Kanzel, die heute am Nordostpfeiler des Hauptschiffes steht[87]).

In weiter Kurve führt die Treppe um den schmalen Pfeiler, der, viereckig gegliedert, die Frontseite nach vorn wölbt. Ein breiter Wulst, den fünf freiliegende Voluten umschließen, leitet zum unteren Abschluß über. Voluten von gleicher Art legen sich um das Gebälk des stark geschweiften Schalldeckels. Schmale Stege stützen eine stilisierte Krone, aus deren Mitte eine Palme als Abschluß des Dekorativen sich erhebt. Die figürliche Ausstattung des Ganzen beschränkt sich auf kleine Putten, die in zappelnder Bewegung den architektonischen Aufbau beleben. Die Figuren der Evangelisten sind nicht mehr dargestellt, sie fänden auch keinen Platz. Nur kleine Putten können sich noch auf den Voluten zurechtfinden, auf denen sie sich wohlig tummeln. Ihre Vertretung kennzeichnen die Symbole der vier Evangelisten. Diese haben ihre Würde eingebüßt und sind nur noch wie kleine Spielkameraden den feisten Putten zugesellt, denen Buch und Feder nur noch Spielzeug bedeuten. Der Matthäusputto hat nur eine Feder. Sein Nachbar weiß mit dem ungewohnten Zeug nichts anzufangen. Der dritte hält sich am Kopf des Löwen, um über ein Hindernis steigen zu können. Dem vierten ist es unbehaglich in der Ecke, er möchte das Buch seines Nachbars, um darin blättern zu können.

Der Stellung der Putten unten entsprechen vier auf dem Kanzeldeckel. Vom gleichen Schlage wie ihre Altersgenossen tummeln sie sich in gleich lebendiger Art. Sie tragen Lasten, als wäre es nur Spielzeug. Der erste hat ein Buch, der zweite schleppt eine schwere Tiara, der dritte einen Bienenkorb, der vierte ein Buch und einen Totenschädel.

---

[86]) Thieme-Becker macht über Metz folgende Angaben: Johann Peter Metz, Stuckator und Maler, gest. in Mainz 1780 (begraben am 1.5.). Dort nachweisbar seit 1755 (1769 Bürger). 1771 Stuckierung der Kanzel in der Augustinerkirche zu Mainz. 1771 Kanzel und Doxal der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a.M. 1772 Stuckierung, Nebenaltäre und Kanzel der Ignaz-Kirche zu Mainz. 1776 Altar der Kapuzinerkirche ebenda. Zugeschrieben Mitarbeit im Bolongaropalais zu Höchst.

[87]) Im Vertrag (5. Dezember 1770) wurden für die Arbeit 700 rheinische Gulden ausgemacht. (Liebfrauenbücher 64. S. 49).

Metz steht bei der Ausgestaltung der Kanzel noch gänzlich auf der Stufe der fünfziger Jahre. Hier sind es noch die schönsten Formen des spielenden Rokoko. Die Zierlichkeit und Leichtigkeit der Bewegung im Dekorativen wird durch den Ersatz der großfigürlichen Skulptur durch leicht bewegte Putten noch stärker betont. Der Künstler hat hiermit auch gleichzeitig zum letzten Male die Stilstufe der Jahrhundertmitte Form werden lassen, um noch im gleichen Jahre in der Kanzel der St. Ignazkirche in Mainz zu ruhigen, klassizistischen Formen überzuleiten.

2. Die Skulpturen der Rokokoaltäre und ihre Meisterfrage.

Die Skulpturen der Jäger'schen Altäre bilden eine geschlossene Einheit und sollen deshalb auch in einem gemeinsamen Rahmen besprochen werden. Obwohl die des Gnadenaltars etwa fünfzehn Jahre früher entstanden sind, als die der anderen Altäre und eine Veränderung der stilistischen Form feststellbar ist, kann die gleiche Hand jedesmal erkannt werden. Den Meister des skulpturalen Schmucks zu bestimmen und die stilistische Entwicklung seiner Skulpturen aufzuzeigen, soll Aufgabe der folgenden Betrachtung und Beurteilung sein.

Der Stukkateur Jäger, der niemals Bildhauer genannt wird[88]), kann bei dem Umfang der Aufträge die Altäre niemals allein gearbeitet haben. Als verantwortlicher Leiter einer großen Werkstatt lieferte er lediglich die Entwürfe, für deren Ausführung Spezialkünstler beschäftigt waren. Für die Skulpturen kann nur ein größerer Meister verantwortlich sein, der so die Schnitzkunst beherrschte, daß er ihr diese Ausdruckskraft der Formensprache zu geben vermochte. Diesen Künstler hat Erika Peiper-Diener in dem Mainzer Bildhauer Heinrich Jung festgestellt[89]). Eine Reihe signierter Arbeiten sind von diesem bekannt und bilden gute Vergleichspunkte für die umfangreichen Skulpturen der sechs Jäger'schen Altäre, die die Liebfrauenkirche besitzt. Das Denkmal des Kurfürsten Johann Friedrich Karl von Ostein im Mainzer Dom ist eine eigenhändige Arbeit Jungs und trägt neben der Jahreszahl 1764 seinen Namen. Eine hölzerne Pieta aus dem Jahre 1759 (im Mainzer Altertumsmuseum), ein bemaltes Tonmodell zu einer Pieta (ebendort), drei Figuren im Mittelschiff des Wormser Domes, die Skulpturen des Kanzel in St. Emmeran in Mainz u.a. sind von ihm gearbeitet.

Zu den ältesten Figuren, die Jung geschaffen hat, gehören die des Gnadenaltars in Liebfrauen. Die Figuren des Petrus und der Maria Magdalena sind 1750 entstanden. Fast lebensgroß ist der links stehende Petrus mit seinem stark naturalistisch geformten Attribut des umgekehrten Kreuzes, zu dem sich der Hahn als Zeichen seiner Ver-

[88]) Jäger wurde am 5.6.1740 zum „Hofstuckator" ernannt. Am 19.4.1768 erhielt er den Titel „Kurfürstlicher Baurat".

[89]) Aus Hochheim gebürtig, scheint Jung die Bildschnitzkunst in Mainz erlernt zu haben. Er wurde dort 1753 in die Bürgerliste eingetragen. Bei der Taufe seines Sohnes (1755) stand Peter Metz Pate. Diese Tatsache läßt vermuten, daß Jung und Metz Werkstattgenossen waren.

leugnung gesellt. Das Gewand ist mit breitem Band gegürtet und über der Brust geöffnet. Es zeichnet die Konturen des linken Oberschenkels und des rechten Beines scharf ab. Der Gewandsaum ist zurückgeschlagen und gibt die nackten Füße frei. In wildem Wirbel fliegt der Mantel um den Körper und flattert unter aus. Die Ärmel sind zurückgeschlagen, sodaß die Arme frei werden, als sollten sie der Figur mehr Temperament verleihen. Auf dem starken Hals, der die Adern hervortreten läßt, sitzt der breite Kopf mit betonter Stirn und gelocktem Haar, das im Bart kleinteilig geformt ist. Die Augenbögen sind weit gezogen, die starke Nase hat in ihrer Wurzel tiefe Falten, der Mund ist leicht geöffnet. Die Hände sind stark, doch fein gezeichnet und mit dünnen Äderlinien durchsetzt. Die Gegenfigur der Maria Magdalena zeigt fast die gleichen Detailformen. In ihren jedoch zarteren Händen hält sie einen Totenschädel, ihr Gesicht trägt ruhige Züge. Verstärkt wird dieser Ausdruck durch die gleichmäßige Formung des in der Mitte gescheitelten Haares, das aber hinter der Knotung in heftigem Wirbel ausflattert. Das Gewand ist ebenfalls sehr bewegt.

Die ein Jahr später entstandenen Skulpturen der Seitenaltäre im Wormser Dom lassen die gleiche Tendenz zu freigestaltender, wildbewegter Durchformung der Gewandbildung erkennen. Die Haarfrisur der Maria und die wilden Locken des Christus haben den gleichen Grundzug. Das plastische Gefühl ist schon mehr betont und die größeren Faltenvolumen werfen stärkere Schatten. In ihrem Grundprinzip scheinen sie zu einer Ausdruckssteigerung nicht mehr befähigt. Die Intensität der Formensprache scheint ihren Gipfelpunkt erklommen zu haben, um in der Folge eher die Gewalt der Sprache etwas dämpfen zu müssen, als eine Übersteigerung zu ermöglichen.

Bis zur Ausgestaltung der übrigen Skulpturen der Liebfrauenkirche klafft noch eine weite Zeitspanne. Zwischenglieder sind in Frankfurt nicht vorhanden. Die Datierung der in der Restaurationsepoche entstandenen Skulpturen erstreckt sich auf die Jahre 1764 und 1765. Hier sind es zunächst die Figuren des Johannes Nepomuk und des Johannes des Täufers der gleichnamigen Altäre, die als erste gearbeitet wurden. Ihnen reihen sich die Skulpturen des Hochaltars und des Josephs- und Aloysiusaltares an. Ihrer gleichzeitigen Entstehung wegen mögen sie mit dem Osteindenkmal im Mainzer Dom in Vergleich gesetzt werden. Die Himmelfahrtsgruppe des Hochaltars kann mit den, bereits um die Mitte des Jahrhunderts gefertigten, Skulpturen des gleichen Themas in anderen Altären in Verbindung gebracht werden.

Vorgebildet war die Darstellung der Himmelfahrt Mariä bereits in dem Altar des Maximilian von Welsch in St. Quintin in Mainz, der von Johann Peter Jäger ausgeführt wurde[90]). Die Darstellung zeigt nicht das genannte Thema, sondern die Trinität über dem Gebälk des Altars, sowie Engel und Putto, die hier ein Wappen tragen. Hieraus entwickelt Jäger später als entwerfender Meister die Darstellung der Himmelfahrt Mariä. Eine gesonderte Darstellung der Assumptio mit ihren beiden Be-

[90]) Die Tatsache, daß Jäger den Entwurf Maximilians von Welsch ausführte, läßt vermuten, daß Jäger aus dessen Werkstatt hervorging.

gleitern befand sich an dem Hause Grebenstraße 20 in Mainz (jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg). Ein genaues Spiegelbild dieser Erstlingsformung weist die Darstellung am Hochaltar der Pfarrkirche zu Königstein auf und wird in Zukunft dergestalt formuliert. So kehrt es wieder im Hochaltar der Maria-Münster-Kirche in Worms um 1750 (heute im Paulusmuseum) und wird zum letzten Male in Liebfrauen gebildet. Der Körper der Maria schwebt in einer leichten Diagonalbewegung, die rechts unten beginnend durch den Körper läuft bis zur Schulter des rechten Armes und ihre Fortsetzung in einem flatternden Gewandstück findet, nach oben. Die Gegenbewegung führt der linke Arm aus, der sich in einer Begrüßungsgeste nach oben hebt und den Kopf in gleiche Richtung tendiert. Ein reich gefaltetes Tuch hüllt den Kopf. Ein fülliges Kleid wird über der schmalen Gürtung knapp gerafft und verursacht bei seiner Weite über der Brust eine breite Quetschfalte, die als typische Erscheinung bei fast allen Skulpturen Jungs in gleicher Form sich findet. Der kleine Putto rechts und der starkgelockte Engel links, der mit nackten Beinen sich frei bewegt, tragen die in Wolken gerahmte Gestalt nach oben. Zwei Puttenköpfe schauen hinter Wolken zu Füßen Mariä hervor. Die über dem Gebälk des Altars auf Wolkenbänken thronenden Christus und Gottvater zeigen sich mit ihren Attributen Kreuz und Weltkugel. Der Gruß der Maria wird durch die nach unten weisende Gebärde der Hände beider erwidert. Über der Szene schwebt die Taube des Hl. Geistes. Hier ist ein feststehendes Thema formuliert, das sich bei allen ausgeführten Beispielen fast bis ins kleinste Detail wiederholt und somit bei seiner Herkunftszuweisung nur einer Hand zugeschrieben werden kann, zumal das Qualitätsurteil bei allen Stücken gleichlauten muß.

In den Skulpturen des Osteindenkmals lassen sich Motive erkennen, die sich in den Figuren des Frankfurter Hochaltars und denen des Joseph- und Aloysius-Altars wiederfinden. Die Frauenfigur des Mainzer Grabmals hat das gleiche Kopftuch, die Quetschfalte des Gewandes auf der Brust und das geschürzte Kleid wie die Marienfigur der Himmelfahrtsgruppe. Ihre nach dem Kreuz fassende Hand ist gleich fein gebildet wie die des Christus. Ihr Gesicht ist ähnlich zart geformt wie das der Maria. Wenn man die nach der Brust greifende Hand des Erzbischofs mit der Hand der Maria vergleicht, oder die betonte Falte in dem reich drappierten Chorrock der gleichen Erscheinung bei der Figur des Aloysius gegenüberstellt, so ist die Verwandtschaft überzeugend. Auch der umgeschlagene Saum über dem vorgestreckten Knie ist beidemal kein Zufall. Die breiten Köpfe mit der weiten Stirn und die kleingeformten Haar- und Bartlocken sind hier und dort dasselbe. Qualitative Unterschiede können zwar festgestellt werden. Es handelt sich ja auch hier um ein Schnitzwerk und dort um eine gemeißelte Arbeit. Der gleiche Künstler ist bei dem Mainzer Denkmal wie auch bei dem Frankfurter Skulpturen am Werk gewesen. Man muß bei dieser frappanten Übereinstimmung den Meister der Jäger'schen Altäre Heinrich Jung nennen, zumal ein versuchter Vergleich mit gleichzeitigen anderen

Werken nicht von Erfolg war und die Zuteilung der Skulpturen an Jung keineswegs in Frage gestellt wurde.

Die Figuren des Aloysius und Joseph, sowie der beiden Johannes sind auf gesonderten Altären einzelstehende Skulpturen, während die des Hochaltars zu einer thematischen Formung zueinandergeordnet und deshalb in ihrer Bewegungssprache stärker sind als die zwangsläufig beruhigteren Formen der Einzelskulpturen. Der fast erklommene Höhepunkt in der Entwicklungssteigerung des Ausdrucksgehaltes war bereits bei den Wormser Figuren festgestellt worden und scheint eine Beruhigung auch im Formalen bald eingeleitet zu haben. Die jetzt erscheinenden Skulpturen haben garnicht mehr den wilden Wirbel der Gewandformen, die Ausdrucksintensität scheint geschwächt zu sein. Man vergleiche nur die beiden Petrus. Schon allein das naturalistisch geformte und ungemein reich belebte Kreuz beim Gnadenaltar ist im Hochaltar in ruhige Holzflächen abgeglättet. Das dort fliegende Gewand kann man hier wohl schon fallend nennen. Die Falten sind flacher und teigiger gerundet. Die Köpfe sind nicht mehr so impulsiv, die starke Lebendigkeit weicht einer ruhigen Gelassenheit. Sie sind still verträumt oder sehnsuchtsvoll. Die Putten und Engel in allen Altären dieser Spätzeit haben nicht mehr das alte Temperament. Sie sind ermüdet, ihr unruhiges Fliegen bedeutet jetzt ruhiges Sitzen.

Diese formale, wie auch gehaltliche Veränderung der Skulpturen kann man ohne Weiteres als den Beginn einer gewissen klassizistischen Erstarrung bezeichnen, einer Erscheinung, wie sie uns schon im Architektonischen der Altargestaltung begegnet ist. Die Lebensdaten des Meisters sind uns nicht bekannt, um einen Altersstil beweisen zu können. Ein stilistischer Vergleich legt die Vermutung jedoch sehr nahe, zumal auch Jäger bereits das sechste Lebensjahrzehnt zur Hälfte vollendet hatte und Jung ein Altersgenosse Jägers gewesen sein muß.

3. Das Chorgestühl und die Beichtstühle.

Das Chorgestühl.

In einer Länge von neun Metern füllt das Gestühl fast die Tiefe zweier Joche, die Breite beträgt zwei Meter und schließt knapp mit der Öffnung des Triumphbogens ab. Das Dorsal hat einfache Täfelung, die in ihren einzelnen Feldern von Fialen bekrönten Rundsäulchen geteilt ist. Auf figürliche Darstellung ist bewußt verzichtet. Der Hauptcharakter der ornamentalen Ausgestaltung ist durch erstaunlich reichen Blattwerkschmuck gewonnen. Schon die Handstützen variieren in den mannigfaltigsten Formen gerollten Blattwerkes und bilden eine reiche Blütenlese gotischer Formenmöglichkeit. In stetem Wechsel reihen sich mit stark geflochtenem Astwerk gezierte Misericordien, denen solche mit verschlungenem Bandwerk in rhythmischer Reihung folgen. Trotz gleichmäßigem Wechsel sind sie untereinander doch wieder sehr verschieden. Auf dem flachen Bandwerk der Misericordien und den Seitenflächen der Sitze sind Inschriften graviert wie: „Ave Maria gr.p.", „Sancta Cater", „Maria, Jesus, Ana" und eine undeutbare Buchstabenreihung.

Die ornamentale Blatt- und Astwerkgestaltung, in stetem Wechsel mit Flechtbandornament, gewinnt ihre feinsten Prägungen in den Wangen des hohen Gestühls. Ein Säulchen wird naturalistisch gebildet und seine Astansätze gleichmäßig gereiht. Ungeheuer formenfreudig und lebendig, wie Flammen, die aus dem Boden schlagen, quillt das Blattwerk aus dem Rahmen und verschlingt sich zu breiten, doch sehr luftig geschnitzten, gegenständigen Blattbüschen. Ein sehr breites Bandwerk, stark durchkreuzt und verschlungen, mit oft wiederholtem Zwischenschnörkel, füllt das weite Feld. In ganzer Höhe des Gestühls zieht sich über die weite Fläche einer anderen Wange ein stark verzweigtes Astwerk. Ihm entsprießen geschlitzte Akanthusblätter, die sich in edlen Formen reich verschlingen. Bei geringer Tiefe ihrer räumlichen Existenz sind sie so leicht geformt und freiplastisch gegliedert, daß tiefe Schattenbuchten die Raumbegrenzung verwischen und ihr Volumen noch gesteigerter erscheinen lassen. Ein glattes, schmales Rahmenwerk umschließt die üppigen Formen. Vor ihm stehen Säulchen, die sich als knorriges, gedrehtes Astwerk aus reichgeformten Basen entwickeln. So wechseln die Formen in steter Variation in üppiger Fülle. Den nüchternen, in steiler Kurve geführten Baldachin bekrönt ein hoher Kamm. In seinen Kompartimenten von kleinen fialen-geschmückten Säulchen getrennt, ändert sich das Motiv des stark verzweigten Rahmenwerkes, um keine Form zu doppeln und eine überschwängliche Auslese formverschiedener Motive zu präsentieren. Auf Verquickung des Ornaments mit figürlichen Darstellungen ist bewußt Verzicht geleistet, da das vegetabile Element in seiner sprachenreichen Eigenart schon stark zu beleben vermag. Das Auge freut sich bereits so sehr, an dem Blattreichtum und seiner eigenwilligen Form, daß eine bildliche Ausgestaltung nicht vermißt wird.

Die Entstehung ist zeitlich genauestens festgelegt. Die oft ausgesprochene Vermutung, es könne sich um das Gestühl handeln, das 1495 in Köln bestellt wurde, trifft nicht zu[91]). An den Eingangsseiten ist dreimal die Jahreszahl „1509" und einmal „1510" vermerkt. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß das Schnitzwerk gleich nach Vollendung des Chores bestellt wurde und bereits im folgenden Jahre vollendet war[92]).

Die Provenienz ist nicht bekannt. Der Künstler mag Vorlagen in den Ornamentstichen des Meisters E. S. gehabt haben. Nötig ist diese Voraussetzung jedoch nicht. Das reiche Blattornament war synchrones Formengut und im Kirchenmöbel durchaus verwendet. Der Meister des Liebfrauenchorgestühls steigert in seiner Formenphantasie das Werk jedoch zu höchster Potenz! Im Rahmen gleichzeitiger, rheinischer Produkte nimmt es einen hervorragenden Platz ein, und Liebfrauen hat hiermit ein Kunstwerk, das zu den bedeutendsten gehört, was Frankfurt im frühen 16. Jahrhundert aufzuweisen hat. Der Meister mag ein

---

[91]) Fichard berichtet, daß das Gestühl 1495 in Köln bestellt und in dem Hause des Dechants Henrich Grünberger zusammengesetzt wurde (Battonn's örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt. Band IV. S. 216. Zusätze Fichards.)

[92]) Eine unentgeltliche Renovierung erfolgte am 4. Juli 1763 durch Georg Friedrich Donnet.

rheinischer gewesen sein, seine Form verrät vor allem rheinisches Temperament.

Die Beichtstühle.

Von allen Beichtstühlen, die die Kirche besitzt, sind lediglich zwei interessantere Stücke, die dem 17. Jahrhundert angehören. Alle anderen stammen aus dem 19. Jahrhundert und entbehren jeglicher Ornamentik, sie sind vielmehr zweckmäßig gebaut und vollkommen nüchtern. Der erste ganz in der südöstlichsten Nische des südlichen Seitenschiffes stehende Beichtstuhl trägt die Jahreszahl 1650. Die Teilung des Stuhles ist durch hermenartige, mit Schuppen verzierte Säulen vorgenommen. Die Rahmen setzen sich aus reichem Knorpelwerk zusammen.

Etwas reicher im Ornament ist der folgende Beichtstuhl. Er ist später entstanden als der erstere, gehört aber noch dem 17. Jahrhundert an. Sein Schmuck besteht aus üppigem Blattwerk. Die Teilungsglieder bekrönen Kränze, deren Haltebänder in Ringen hängen. Die Mitteltür trägt einen flachen, von einem Blattkranz umrahmten Schild, die Ecken füllen Blattbüsche. Die Seitenöffnungen sind ebenfalls fein gerahmt mit Blattkränzen. Sehr lebendig ist die Dreiteilung des Stuhles durch wellenartige Pilaster vollzogen. Festons und Sternblumen schließen den Rahmen nach oben ab.

Beide Stücke mögen mit den beiden Nebenaltären und dem ehemaligen Hochaltar in Auftrag gegeben worden sein. Sie haben mit der Junckerwerkstatt aber nichts zu tun. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird eine größere Erneuerungsperiode eingesetzt haben, in der auch Frankfurter Meister mit der Erstellung des neuen Mobilars beauftragt wurden. Die Frankfurter Schnitzkunst war ja in diesem Jahrhundert sehr bedeutend, und der Reichtum an geschnitzten Schränken zeugt noch von der handwerklichen Tüchtigkeit heimischer Meister in dieser Zeit. In Liebfrauen ist leider vieles dieser Art verloren gegangen.

4. Die Grabdenkmäler.

Das Wanebachgrab.

Das älteste, plastische Werk der Kirche und auch eines der besten mittelrheinischen Denkmale des 14. Jahrhunderts ist der Grabstein des Stifters von Liebfrauen, Wigel von Wanebach, der 1322 starb und in der von ihm gegründeten Kirche beigesetzt wurde[93]). Die 2.30 m hohe und 1.10 m breite Platte ziert ein mit frischem Efeublattwerk besetzter Rahmen, dessen Innenfeld ein Inschriftband trägt. Der Text lautet in gotischer Majuskel: „ANNO DNI.MCCCXXII I.VIGILIA SCE.ELIZABET O WIGAND' DES.DE WANEBACH SCABIN. FUNDATOR HUI. ECCLESIAE"[94]). Ein Löwe mit stilisierter Lockenmähne, den Kopf auf

[93]) Der Grabstein wurde 1862 an die heutige Stelle im nördlichen Seitenschiff versetzt. Der ursprüngliche Stand war im Südwesten der Kirche.

[94]) 1671 wurde die Inschrift zugekittet und durch eine neue mit folgendem Wortlaut ersetzt: „Wigelo von Wanbach scheffen und radherr zu Franckfurt stifftet diesz stiffts ist gestorben an sanct Elizabeth abent anno domini domini MCCCXXII dem Gott genad". Unter dem Löwen befand sich die Jah-

die gekreuzten Vorderpfoten gelegt, in ruhender Stellung, füllt die ganze untere Breite der Innenfläche. Auf ihm steht der Verstorbene mit leicht ausgeschwungener linken Hüfte, die Beine sind stark ponderiert. Die anatomischen Kenntnisse sind nicht sehr groß, denn dem rechten Knie fehlt der Zusammenhang mit dem Unterschenkel. Der Fuß tritt erst ganz auf der Seite unter dem Gewand hervor. Der rechte Arm ist stark verkürzt, und die Hand, deren Finger in unmöglicher Form die eleganten Handschuhe halten, ist ganz unwahrscheinlich verdreht. Die Linke trägt das Modell der Kirche, deren Stifter der Dargestellte ist. Ein breiter Faltenrock mit weiten, kurzen Ärmeln hüllt die Gestalt in ganzer Größe. Der völlige, ärmellose Mantel, auf der Rechten ganz geöffnet, wird durch Hochnahme des linken Unterarmes gerafft und mit steigender Schüsselfaltenreihe drapiert. Über den Schultern liegt eine große Kapuze (Gugel), deren breite Form den Halsausschnitt des Mantels kragenartig ziert[95]). Der Kopf ist ganz frontal gerichtet und von gleichgeformten Haarlocken gerahmt. Die starke Nase belebt das glatte, edle Gesicht mit offenem Blick. Die Augen sind von weiten Bögen umzogen. Die Unterlippe ist stark betont. Das hinter den Kopf geschobene Kissen hat seine Funktion verloren, da der Körper steht. Die flachen Wappenschilde, die das Schriftband überschneiden, sind ebenfalls liegend gedacht. Hier herrscht noch der Dualismus zwischen Liegen und Stehen[96]).

Mit dem Todesdatum von 1322 ist auch zugleich die zeitliche Fixierung des Grabmales gegeben. Es kann nicht viel später entstanden sein. Der Wanebachmeister kommt sicher aus einer guten Werkstatt. Er beherrscht ein über dem Durchschnitt stehendes technisches Können. Wenn Frankfurt für diese Zeit ihm kaum Gleichwertiges an die Seite zu stellen hat, darf man seine Qualität besonders betonen. Abgesehen von kleinen Unstimmigkeiten, ist der Gesamtcharakter doch elegant und fein gebildet. Die rheinische Eleganz und Leichtigkeit, die zügige Feinheit des Gestaltlichen kann dem Werk durchaus nicht abgesprochen werden. Retrospektiv kann nur ein Teil des Formalen bezeichnet werden, Anerkennung fordert jedoch sein bestimmtes Wollen. Der Künstler versucht durch ganz neue Gewandformung und Hochnahme des Mantels mit der Linken eine reiche Drapierung zu gewinnen, die die Flächigkeit des Körpers mit tiefen Faltenmulden beleben soll.

Die Auffassung und Bildung der Gesamtform ist mit vorhandenen Stücken verwandt. Wieder ist es hier die Mainzer Grabmalplastik, aus der sich diese Formgestaltung ableitet. Den bestmöglichen Vergleich bietet das Grabmal des Diether IV. von Katzenelnbogen, ein Werk,

---

reszahl „1671". 1862 wurde die alte Inschrift wieder freigelegt und zugleich der Grabstein neu bemalt.

[95]) Die Kleidung ist durchaus nicht modern. Sie kommt bereits im 13. Jahrhundert auf, hält sich jedoch in Deutschland noch bis nach 1330.

[96]) Der Tote war liegend gedacht, weil ja der Stein über dem Grab zu liegen kam. Der Künstler arbeitete aber vor der stehenden Platte. Aus dieser gewohnten Arbeitsmethode erklärt sich die Zwiespältigkeit in der Darstellung.

das der gleichen Werkstatt entstammen mag[97]). Das Kissen, die beiden Wappen, die graphische Rahmenzeichnung und auch die Gestalt des Löwen sind beidemal verwandt. Da das Denkmal kurz nach 1315 entstand, ist ein Vorbild vorhanden, das der Wanebachmeister gekannt haben wird. Schon ein halbes Jahrzehnt später ist dieser aber wesentlich fortschrittlicher. Ein Rückschritt im Formalen ist im Volumen klar erkenntlich. Die Figur tritt stark in den Grund zurück. Der Körper will aber nicht mehr unter dem Gewand verschwinden, er ordnet sich nicht unter. Er diktiert vielmehr den Duktus des Faltenstromes. Der Körper schwingt aus, und das Gewand muß ihm folgen. Sind derartige Bedingungen nicht gegeben, so werden die Faltenlinien von unsichtbarer Kraft geformt. Das Gewand wird unter der Brust gerafft. Verdeckte Stützen unter den Armen scheinen den Verlauf der Falten zu bestimmen. Das rechte, vorgeschobene Knie verursacht eine Falte. Es hat aber hier nicht seinen Platz, denn der Fuß steht ganz zur Seite. Dem Künstler fehlt die völlige Konsequenz, es geht noch nicht ohne Kompromiß.

Eine starke Verwandtschaft zeigt auch das um zwei Jahre früher entstandene Mainzer Bischofsgrab des Peter von Aspelt[98]). Die Ausschwingung der Hüfte, der Faltenduktus, die Gewandform, die Bildung der Haare, die Flächigkeit der Figur, alle diese Details sind sehr ähnlich. Eine weitere Entwicklung und feinere Qualität bedeutet jedoch das Frankfurter Werk. Beidemal haben wir Formen, die in Mainz neu angeschlagen werden und dann ihre Weiterentwicklung beim Wanebach erfahren. Dieses ist gegenüber dem Aspelt voluminöser geworden, das Werk ist fortschrittlicher und qualitätsvoller in seinem Ausdruckswert. Bei Diether IV. von Katzenelnbogen war die Dreidimensionalität noch vorherrschend. Wir fanden Vergleichsmöglichkeiten im Formalen. Die gleichen sind beim Wanebach und dem Aspelt vorhanden. Diesen jedoch mit Diether IV. zu vergleichen, ist unmöglich.

Nach diesen Feststellungen kann die Behauptung aufgestellt werden, daß der Wanebachmeister mit dem Gedankengut zweier verschiedener Werkstätten vertraut war und dort auch seine Schulung genoß. Er hält aber mit den Mainzer Arbeiten keineswegs nur Schritt, sondern er eilt der Entwicklung voraus und wirkt in gewissem Sinne zukunftsweisend für die Entwicklung des Grabmaltypus im 14. Jahrhundert. Das Y-Schema der Faltenbildung, die Klemmung des Gewandes unter die beiden Arme und der dadurch bedingte Faltenduktus, Motive, die dann später beim Wolfskehl in Würzburg (1345) in Vollendung erscheinen, sind hier beim Wanebach schon vorhanden[99]). Die Quelle des Entwicklungsstromes liegt unverkennbar in Mainz. Dieser wendet sich nach Frankfurt und von dort zweigen seine Seitenarme

---

[97]) Das Denkmal stand ehemals im Klarissenkloster in Mainz (jetzt im Museum zu Wiesbaden). Abgebildet im „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", III. Band. 1927. Tafel LXXXVI b.

[98]) Abgebildet bei Peter Metz: „Der Dom zu Mainz", 1927. S. 101, Abb. 35.

[99]) Abgebildet bei W. Pinder: „Mittelalterliche Plastik Würzburg", 1911. Tafel XXIV.

nach dem Süden und Osten ab. Ein Ausfluß der Form ist in Nürnberg feststellbar. Hier scheint jedoch schon der Strom zu versiegen. Die nach 1322 entstandenen Reliefs im Nürnberger Rathaussaal werden als letzte Ausläufer gedeutet werden müssen[30]). Das eine Relief der „Brabantia und Norimberga" ist ein teigiges Auslaufen des Wanebachstils. Die runden Augenbögen, die lange Nase, der große Abstand von Nase und Mund, die wulstige Unterlippe, die Kapuze des Gewandes, schließlich die falsche Stellung der Schenkel zueinander sind durchweg Formen, die beiden gemeinsam sind. Der späte Nachahmer des Wanebachstils bildet mit geringerem Können die Formen seines Vorbildes nach und läßt sie verwischt erscheinen. Es ist die typische Erscheinung des „schlaffen Stils". Die hartumgrenzte Form des Frankfurter Stükkes ist zerschmolzen und zerrinnt in eine unklare, teigige Form.

Das Grabmal eines unbekannten Paares.

Der Grabstein hat eine Höhe von 2.20 m und eine Breite von 1.10 m. Auf dem Kastenrahmen des Steines ist die Inschrift gegeben. Der Text auf der oberen Seite besagt in gotischen Minuskeln: „Anno dni. MCCCCLXIII i.h.s.". Die Ermahnung auf der unteren Seite lautet: „Mentsch laehs von den sünden". Die Seitenrahmen tragen in gotischen Majuskeln die beidemal gleichen Buchstaben: „A.M.G.P.D.T.", eine Abkürzung für den Verkündigungsspruch des Engels: „Ave Maria, gratia, plena, dominus tecum". Im Innenfeld des Grabsteines sind unter gekuppelten Eselsrücken, die auf Konsolen aufsitzen und mit Krabben und Kreuzblumen geschmückt sind, die beiden Verstorbenen in betender Geste dargestellt. Beide halten Rosenkränze in den Händen und stehen auf gegenständigen Löwen. Diese habe gemeinsam einen Kopf, der die Physiognomie eines menschenähnlichen Subjekts trägt und aus dem feingezahnten Maul eine breite Zunge streckt.

Das Paar ist modisch gekleidet. Der Mann trägt ein enges Untergewand mit schmalem Kragen und geschnürten Ärmeln. Darüber liegt ein ärmelloser Rock (Tappert), dessen Saum und Armlöcher mit Pelz verbrämt sind. Eine beliebte Mode für die damalige Zeit war der weiche Stoffhut, der auf der linken Schulter liegt, und dessen weites Zier- und Tragband um die Schultern geschlungen, vorn über den Körper fällt. Den Kopf hüllt eine dicke, gelockte Haarkappe.

Die Kleidung der Frau ist eine für diese Zeit auch nicht unbekannte Form. Über dem Untergewand, das über der Brust in Falten gelegt ist, wird der faltenreiche Mantel mit den Unterarmen hochgehalten. Ein rüschenbesetztes, dickes Tuch, das das kleine Gesicht noch hervorschauen läßt, umrahmt den Kopf.

Das im oberen Feld des Grabsteins befindliche Wappen mit dem Jesusmonogramm weist zunächst auf das Tympanon des Südwestportals hin. Dort kommt das gleiche Wappen an den Konsolen der Maria und des Johannes vor. Die fast gleichzeitig entstandene Skulptur zeigt, obwohl sie im 19. Jahrhundert stark überarbeitet wurde, eine starke Verwandtschaft mit dem Grabstein. Die parallelen, dicken Faltenröhren der Männerkleider, die sorgsam geschichteten, breitlappigen Falten

und die weitgezogene Serpentine ihres Saumes sind hier und dort stark verwandt. Das Raffen des Mantels unter den Armen ist beidemal gleich. Die Rüsche am Kopftuch der Frau wiederholt sich am Lendentuch des Christus. Die Haarkappen der Männer sind kleinteilig gelockt. Die langen Nasen und die tiefgezogenen Mundwinkel sind ähnlich.

Die Verwandtschaft, die diese Skulpturen aufzeigen, deuten darauf hin, daß das Tympanon und auch der Grabstein der gleichen Werkstatt entstammen. Die Namen des Paares sind auf dem Grabstein nicht verzeichnet. Die beiden Wappen, die der Engel im Tympanon hält, gehören wohl dem Paar und nennen sie als Stifter. Eine mögliche Deutung der Zeichen könnte die Namen des „Unbekannten Paares" ermitteln. Eine genaue Zuweisung konnte bisher noch nicht erfolgen.

Das Grabmal des Ditwin Markel von Friddeberg.

Das Grabmal steht in der Annakapelle und ist 1.17 m breit und 2.17 m hoch. Die in gotischen Minuskeln gehaltene Inschrift auf dem breiten Kastenrahmen lautet: „Anno dni. MCCCCLXVII in die sancti Marcelli, que est sedecima mensis januarii, obiit venerabilis dns. Ditwinus markel de freddeberg scolasticus hui. eccie, cui. anima requiescat in pace amen." In dem tiefgenischten Denkmal kniet rechts unten der Verstorbene. Er ist mit einem Chorhemd bekleidet, das allerdings überlang noch mit dem Arme gerafft wird und in reichen Falten zu Boden fällt. Um die Schultern hängt das übliche Superpellicium. Als Adorant hebt der Scholaster die betenden Hände und den Blick zu dem Schmerzensmann, der, auf einem Postament erhöht stehend, die Arme über der Brust gekreuzt hat und in den Händen Geißel und Rute hält. In der linken unteren Ecke steht das Wappen des Ditwin Markel, und die rechte obere Fläche ist mit einem Spruchband gefüllt, das die Worte: „Misericordias domini in eternum cantabo" trägt.

Das Denkmal gehört zu den drei noch aus der Gotik stammenden Grabsteinen, die die Kirche bewahrt hat. Es ist hier keineswegs mehr die hohe Stufe in der Grabmalkunst, die das frühe 15. Jahrhundert erreicht hatte. In den dreißiger Jahren sind in Frankfurt Denkmale geschaffen worden, die zu den besten Leistungen gehören, die die heimische Grabmalkunst aufzuweisen hat. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist allgemein ein starkes Absinken des technischen Könnens bemerkbar. Das beweist der gesamte Denkmälerbestand dieser Zeit. Die plumpen Füße des Christus, die schematische Behandlung des Körpers, das hohe ausdruckslose Gesicht sind bei dem Markelgrabmal Zeichen eines Rückschrittes. Die thematische Formulierung greift zurück auf das 14. Jahrhundert. Eine ähnliche Darstellung zeigt bereits das Grabmal Sigfrieds zum Paradeis von 1386 in der Nikolaikirche. Das etwas Schwere und Handwerkliche beim Markelgrabmal wird aber doch noch belebt durch den feinen Kopf des Verstorbenen mit stark individuellen Zügen.

Epitaph des Werner Nussbaum.

An der Chorwand im östlichen Joch des südlichen Seitenschiffes ist das Epitaph des Stifters des dort stehenden Marienaltars (jetzt

Herz Jesu-Altar), unter dem er selbst begraben liegt. Auf einem ovalen Schild ist der Verstorbene knieend dargestellt in Verehrung des Kreuzes (der Korpus ist nicht mehr vorhanden). Die Inschrift lautet: „D. Wernerus Nusbaum Diburgensis huius sacr. aedis decanus et jubilarius". Am Fuße des Ovals schmiegen sich die Flügel eines reich gelockten Puttokopfes dem Rund der Platte an. Bekrönt wird das Bild von einem liegenden Putto, der in der Rechten das Stundenglas hält, den Kopf auf die linke Hand und den Ellenbogen auf einen Totenschädel stützt. Den Rahmen der Platte umschließen wuchtige Blumenfestons, wie sie am Altar des Stifters ähnlich gebildet sind. Zu der darunter stehenden, querovalen Inschrifttafel leiten stark gerollte Akanthusblätter über und nehmen nochmals das Blumenkranzmotiv auf, um wieder in Akanthusblattwerk zu schließen, das sich gegenständig über einer Konsole trifft. Die Inschrifttafel besagt noch: „Anno MDCLXXXI I. July sub hoc altari sepultus in eodem missam quotidie celebrandam pie fundavit C.A.R.I.P. Hen. Phil. Haberkorn schol. testam. erexit".

Wir haben hier wohl das beste Barockepitaph der Kirche. Das Denkmal ist in seiner Gestaltungsform und in der Ausführung eine gediegene Arbeit, die aber einer besonderen Qualität entbehrt. Größere und bedeutendere Grabsteine mögen in dieser Zeit in der kleinen Kirche nicht aufgestellt worden sein. Vor allem sind die noch heute bestehenden meist als kleinere Tafeln oder Grabplatten gebildet, und der überwiegende Teil ist garnicht mehr vorhanden. Da der heutige Denkmälerbestand des Barock meist nur Inschriften und Wappen trägt, erübrigt sich eine nähere Beschreibung. Die Steine sind ihrer Einfachheit wegen auch von geringerem künstlerischen Wert.

5. Tafel- und Glasmalerei.

Das Tafelbild der Annaselbdritt.

An Wand- und Tafelmalerei ist die Liebfrauenkirche sehr arm. (Die Wandmalerei fehlt vollständig.) Neben unwesentlichen, kleineren Bildern besitzt sie das schöne Tafelbild der Annaselbdritt.

Das Gemälde befindet sich in der zweiten Wandnische des südlichen Seitenschiffes, dicht neben dem Dreikönigsportal. Die Höhe beträgt 1.72 m, die Breite 1.60 m. Vor gemustertem Goldgrund steht ein breiter Thron, über dessen Lehne ein goldener Teppich mit punziertem Granatapfelmuster hängt. Die vorderen Ständer sind mit kauernden Löwen bekrönt und schließen mit schwebenden Konsolen in Höhe des Sitzes. Die reichprofilierten Seitenlehnen laufen in elegantem Schwung in die Struktur der rückwärtigen Ständer über, die, wie quadratische Pfeiler gebildet, an den Kanten Dienste aufnehmen. Kleine Kapitäle stützen breite, reiche Konsolen, die unter gekuppelten Baldachinen in Nischen stehende Figürchen tragen. Maria mit dem Kinde und Anna, die Hauptfiguren des Bildes, sitzen auf dem breiten Thron in räumlicher

[169]) Abgebildet bei Ernst Mummenhoff: „Das Rathaus in Nürnberg", 1891. S. 39 und 43.

Diagonale zueinander gewendet. Die Mutter Anna blättert in einem reichgeschmückten, kostbaren Buch und reicht dem Kinde, das Maria auf dem Schoße stehen läßt, einen Apfel. Der blaue Mantel Mariens, weinrot gefüttert, fällt über einem grünen Kleid mit gelbem Futter in reichen Falten über den Schoß zu Boden. Das weit über die Schultern reichende, rotblonde Haar ist mit feinem Perlendiadem geschmückt. Den Kopf rahmt ein Nimbus aus flacher, goldener Scheibe, dessen Rand von konzentrischen Kreisen gebildet ist. Das Kind, das Maria mit einem weißen Tuch hält, trägt am rechten Händchen ein Perlenband. Ein gleiches, mit einem goldgefaßten Zahn, schmückt den Hals. Das linke Händchen hält zwei Kirschen. Die zur Rechten sitzende Mutter Anna ist in ein weinrotes Kleid mit Goldmuster gehüllt. Ein hellroter Mantel mit grünem Futter entwickelt sich unter einem weißen Kopftuch und reicht ohne Unterbrechung weit zu Boden. Der Nimbus ist der gleiche wie bei Maria und dem Kind. Zu Füßen der Mutter Anna, gegen das Kind gewendet, kniet auf der weiten Fußplatte des Thrones der Stifter des Bildes. In weißem, vielgefälteltem Chorhemd als Kleriker bezeichnet, hält er in beiden Händen das violette Barett[101]). Ein gefranstes Superpellicium hängt über dem linken Arm.

Zu Seiten des Thrones stehen als Assistenzfiguren die überschlanken Gestalten zweier Bischöfe in vollem Ornat. Der linksstehende Nikolaus hält in der Rechten seine Attribute, drei Brote auf geöffnetem Buch. Das Pedum steht im linken Arm. Über der weißen Alba liegt eine grüne Tunicella und ein dunkelrotes Pluviale mit goldgesäumtem Rand. Eine mächtige Schließe, mit Edelsteinen und goldenem Blattwerk geziert, hält den Mantel auf der Brust. Ein perlenbesticktes Blattornament schmückt die breite Mitra, deren rote Borten Buchstaben tragen. Borten und Säume sind mit Goldornament und Perlenschnüren gesäumt. Nicht weniger prunkvoll ist der Ornat des rechts stehenden St. Martin. Er trägt eine braune Tunicella und einen grünen, gemusterten Chormantel mit roten Borten. Seine rechte Hand faßt mit festem Griff das Pedum mit dem Schweißtuch. Der Linken entgleiten Münzen, die von einem verkrüppelten Bettler mit einer Schale aufgefangen werden. Das Pektorale des Bischofsmantels trägt als Bild ein getriebenes Relief der Maria mit Kind.

Gesang und Spiel der fünf Engel rahmen die feierliche Devotion. Sie erscheinen hinter der Lehne des Thrones. Der mittlere, mit weit gespreizten Flügeln und Pluviale deutet auf den Text im Buche, das seine flügellosen Assistenten halten. Die beiden äußeren, auch in weißen Flügeln mit buntem Rücken, begleiten auf Mandoline und Harfe den Gesang. Im Winkel der Flügel des mittleren Engels erscheint in flammenbesetzter Scheibenmandorla der Hl. Geist in Gestalt der Taube. Die Festlichkeit des Bildes wird noch erhöht durch die reiche Fülle der Blumen[102]), die auf dem Boden verstreut liegen. Kirschen und Erdbeeren mischen sich unter das Bunt der Flora.

[101]) Die Form des Baretts kommt erst nach 1500 auf.

[102]) Karl Simon nennt: Maiglöckchen, Nelken, Steinnelken, Anemonen, Enzian und Alpenrosen.

So zart wie die Blumen und fein wie das Ornament sind auch die Köpfe gebildet. Hohe Stirnen und edelgeformte Nasen betonen den Adel der Köpfe. Der schmale Mund, das kleine Kinn und die gutmütig blickenden Augen zeugen von Anstand und Würde. Die hauchdünnen Stoffe der Bischofshandschuhe lassen den anatomisch guten Wuchs der Hände erkennen. Das derbere Gesicht des anbetenden Klerikers verrät individuelle Züge. Gesteigert ist die Charakteristik im Ausdruck des Bettlers. Die vollen Wangen des Christuskindes, das dicke Köpfchen, das täppische Schreiten und die unbeholfenen Händchen, die nach dem Stifter wie nach einer Puppe greifen, sind gut beobachtet. Bei seiner Entdeckung beachtet das Kind nicht die Geste der Großmutter und vergißt die Kirschen, die es noch halb in den Händchen hält.

Bei all dieser Sorgfalt im kleinen und der großen Beobachtungsgabe des Künstlers findet mancher technische Mangel seinen Ausgleich und räumt dem Bilde im Rahmen bodenständiger Leistungen einen hervorragenden Platz ein.

Über die ehemalige Aufstellung des Bildes und seine Datierung kann noch manches gesagt werden. Eine eigentümliche Erscheinung ist die wellenartige Begrenzung des gemusterten Goldgrundes am oberen Bildrand. Diese Tatsache läßt darauf schließen, daß es sich hier um ein Altarbild handelt, das zum alten Besitz der Kirche gehörte.

In Altargemälden wird bei der Schattenbildung auf den natürlichen Lichteinfall durch das Kirchenfenster oft Rücksicht genommen. Das von rechts einfallende Licht wirft schwachen Schatten, der bei den Blumen noch stärker betont ist. Der Flug der Taube zeigt ebenfalls die Strahlenrichtung des Lichtes. Das Bild stand also an einer Südostwand bei niedrigem Fenster. In der kleinen Kapelle des südlichen Seitenschiffes befindet sich ein Annaaltar, ebenfalls spätgotisch, der aber erst im 19. Jahrhundert hierher kam. An gleicher Stelle stand ein anderer Annaaltar, zu dem die Tafel das Hauptbild gewesen sein muß. Bei seinem Abbruch im 17. oder 18. Jahrhundert wurde auch das ins Bild ragende Maßwerk des Rahmens entfernt und das Werk im heutigen Zustand der Kirche belassen.

Die Datierung des Bildes, wofür Simon[103]) das Jahr 1490 als ungefähre Entstehungszeit annimmt, ist doch etwas zu früh. Eine Vorlage für die Gestaltung des Kindes glaube ich in dem Holzschnitt Dürers „Die Hl. Familie mit den drei Hasen" vom Jahre 1497 erblickt zu haben. Vergleichsmomente bietet die Formung des weißen Tuches, womit das Kind gehalten wird. Seine breite Lage nach links, der S-förmige Faltenschwung vom rechten Arm zum linken Bein, sowie der Zipfel rechts und die Trichterfalte vor dem Körper sind gleichgeformt. Das Perlenhalsband mit dem Zahn ist gleicher Art. Das täppische Übereinanderstellen der Füße ist genau kopiert. Sogar die Haltung der Ärmchen ist übernommen. Das Buch ist zwar nicht mehr gegeben, es wird jetzt der Mutter Anna in den Schoß gelegt. Dafür bleibt die Rechte frei, und die Linke hält ebenso umständlich die Kirsche, die so

[103]) Karl Simon: „Studien zur altfrankfurter Malerei" (im Repertorium für Kunstwissenschaft), Band 34, S. 333.

der Hand entgleiten muß. Auch in der Bildung des Marienkopfes sind Formverwandtschaften erkennbar.

Bei all diesen Beobachtungen fällt es schwer, die Entstehung des Bildes noch um 1490 anzusetzen. Die Datierung kann nicht vor dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gegeben werden. Das Barett des Stifters, das 1505 zum ersten Mal in dieser Form erscheint, bestätigt diese Annahme. Es finden sich keine Anhaltspunkte, daß als Meister dieses Bildes ein Frankfurter Künstler in Frage kommen muß. Dagegen ist es nicht ausgeschlossen, daß dieser Meister in Nürnberg oder dem weiteren Süden zu suchen ist[104]).

Die Glasmalereien.

Von dem Vorhandensein mittelalterlicher Glasmalerei der Kirche haben wir keinerlei Kenntnis. Erst in der Restaurationszeit des 18. Jahrhunderts erfahren wir von Stiftungen neuer Glasfenster oder Spenden zur Anschaffung von Glasmalereien. So wird erwähnt, daß der Kaufmann Bolongaro am 22. Juni 1763 allein 50 Gulden für Fenster stiftete. Am 6. Juli des gleichen Jahres schenkte derselbe zwei ganz neue Fenster. Gegeben wurden ferner: die Fenster im Chor von den damals lebenden Prälaten und Kapitularen, das letzte der Epistelseite von dem Kollektor und Glöckner Johann Uzelius, das Fenster hinter dem früheren Meßneraltar von Herrn Brentano, das zweite vom Stift, das dritte von Johann Willa Staffetten (Träger bei der Kaiserlichen Post), zu dem vierten vermachte der Gleiche in seinem Testament 30 Gulden, Herr Bolz (Thurn u. Taxis'scher Kammerrat) legte 20 Gulden dazu. Das fünfte Fenster über der oberen Kirchentüre wurde von dem Glasermeister des Stiftes, Meister Zehe, geschenkt, das nächste von Herrn Bolz, das siebte von verschiedenen Wohltätern, das achte von Adam Delsans, das neunte bei der unteren Kirchentüre von Paul Buroscka, das letzte auf dieser Seite von dem Steinmetzmeister Leonhard Scheidel.

Auf der Nordseite wurden, am Chor beginnend, die Fenster vom Stift, von Frau Bolongaro, Herrn Bolongaro, Herrn Kiebacher, Herrn Hock, Herrn Georg Friedrich und Frau Sara Eindigin von Mainz geschenkt.

Bei all dieser Nennung der einzelnen Stifter wird keineswegs die thematische Bildgestaltung besprochen. Heute ist kein Bruchteil dieser Fenster mehr vorhanden. Damit ist eine nähere Besprechung unmöglich.

Die heute die Kirche schmückenden Glasmalereien sind durchweg Arbeiten des 19. Jahrhunderts von F. Nicolas in Roermond.

Der gleichzeitigen Entstehung der Fenster entspricht ihre zyklische Reihung und somit thematische Zusammengehörigkeit. Da der Chor an sich fensterlos ist, blieben nur die fünf Fenster des Chorschlusses der malerischen Ausgestaltung vorbehalten. Die seitlichen Gläser sind mit Ornamenten versehen. Die im Blickfeld liegenden Fenster über dem Hochaltar zeigen: links die Verkündigung an Maria, rechts die Anbe-

[104]) Hans Burgkmair oder der „Nelkenmeister" könnten genannt werden.

tung der Könige und in der Mitte die Wiederholung des Themas im Hochaltar, die Himmelfahrt Mariä. Wie hier zeigen alle Fenster der Kirche die üblichen gotisierenden Formen des 19. Jahrhunderts.

Die Darstellungen der sieben Fenster der Südwand sind dem Leben Jesu entnommen und teils der „Schmerzhaften Mutter" geweiht, die ja in der Pieta des Ordenaltars seit dem 14. Jahrhundert in der Kirche verehrt wurde.

Die szenische Abfolge geht von Osten nach Westen. Die Malereien geben folgende Darstellungen:

1. Darstellung Jesu im Tempel. Der unten stehende Text lautet: „Ein Schwert wird dir selbst die Seele durchbohren. Luc. C. II. V. 35.", darunter: „Aus dem Ertrag einer Verloosung 1886."
2. Flucht nach Aegypten. Inschrift: „Nimm das Kind und seine Mutter, und fliehe nach Aegypten. Matth. C. II. V. 13." und: „Gestiftet von dem Kath. Kirchenvorstande zu Frankfurt a.M. 1886."
3. Predigt des zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel. Der Bibeltext lautet: „Post triduum invenerunt illum in templo, sedentem in medio doctorum. Lucas C. II. V. 46.". Unter dem Stifterwappen: „M. u. E. von Erlanger 1886.".
4. Kreuztragung Christi. Ohne Begleittext. Stifterinschrift: „Gestiftet von der Rosenkranzbruderschaft 1886.".
5. Christus am Kreuz. Die Texte lauten: „Bei dem Kreuze Jesu stand seine Mutter. Joh. 10. 25." und „Der Schmerzhaften Mutter Gottes gewidmet von dem Direktor der Kirche F. W. N. Bernhard.". Die Signatur des Malers befindet sich rechts unten am Fenster: „F. Nicolas. Roermond. Holland."
6. Abnahme Christi vom Kreuz. Die Texte: „Hierauf nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn nach jüdischem Begräbniß gebrauch in Grabtücher." „Der schmerzhaften Mutter Gottes gewidmet von verschiedenen Wohlthätern." „F. Nicolas. Glasmaler."
7. Grablegung Christi. Die Inschrift: „Joseph legte den Leichnam Jesu in ein in Felsen gehauenes Grab. Luc. 23.53.". Die Widmung: „Der schmerzhaften Mutter Gottes gewidmet von verschiedenen Wohlthätern.".
8. u. 9. Das achte und neunte Fenster (beide im Westbau) sind ornamental geschmückt und zeigen nur in dem mittleren Feld die Darstellungen Josephs und Mariä.

Das Fenster der Annakapelle gibt die Darstellung der Annaselbdritt. Die Inschriften lauten: „Sancta Maria Mater Dei". „Sancta Anna, mater gen. Dei." „Der H. Anna gewidmet von Familie I. B. Kirch 1885."

Die Fenster der Nordseite stehen wieder im thematischen Zusammenhang. Auf sieben Fenstern sind dreizehn Apostel dargestellt. Die Reihe beginnt im Westen, da der Begleittext des Credo von links nach rechts abzulesen ist. Das Turmfenster zeigt in ornamentalem Rahmen den Apostel Paulus. Ohne Inschrift. Die gleichhohen Fenster des Seitenschiffes stellen dar:

1. Links Apostel Petrus. Auf dem zugehörigen Inschriftband steht: „Credo in deum, patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae." Das zu dem rechtsstehenden Apostel Andreas gehörende Band fährt fort: „Et in Jesum Christum, filium ejus, unicum dominum nostrum." Die Stifterinschrift: „F. N. W. Bernhard Ecclesiae huius per XXV annos Rector grato animo dedicavit. A.D. 1889."
2. Die Apostel Jacobus d. Ä. und Johannes, mit den Texten: „Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine. = Passus sub Pontio Pilato crucifixus, mortuus et sepultus." Darunter die gleiche Stifterinschrift wie im vorhergehenden Fenster.
3. Thomas und Jacobus d.J. Die Credostelle lautet: „Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram dei patris omnipotentis. = Descendit ad inferos. Tertia die resurrexit a mortuis." Unter den Spruchbänder steht: „Hoc anno jubilaeo complures huius Civitatis Christi fidelis benigno animo dedicaverunt."
4. Philippus und Bartholomäus. Die Texte: „Unde venturus est judicare vivos et mortuos. = Credo in Spiritum sanctum." Die Stifterinschrift ist die gleiche wie Fenster Nummer 3.
5. Matthäus und Simon. Dazu der Text: „Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. = Remissionem peccatorum." Die Stifterinschrift: „In honorem B. M. V. dedicavit Bolongaro Crevenna 15. April 1890.", dabei das Stifterwappen.
6. Das letzte Fenster stellt die Apostel Judas Thaddäus und Matthias dar. Beide halten die Spruchbänder in Händen. Der Schluß des Credo lautet: „Carnis resurrectionem. = Vitam aeternam." Die Unterseite des Fensters enthält ebenfalls das Stifterwappen und die Inschrift: „In honorem B. M. V. dedicavit Blongaro Crevenna 5. April Anno 1890."

Der Hintergrund des Zyklus der Südwand ist durchweg blau gemustert. Blau, grün, und rot sind die vorherrschenden Farben der Fenster, die oft sehr stark in der Wirkung sind, dann aber wieder in der Zeichnung zum Teil verwaschen erscheinen. Ihr Vorteil ist die harmonische Einpassung in den Gesamtcharakter des Bauer, wobei sie keineswegs als Fremdkörper in Erscheinung treten, vielmehr die mystische Stimmung des Kirchenraumes erhöhen. Den Apostelfenstern der Nordwand ist dadurch Bewegung verliehen, daß ihr Hintergrund als rote oder blaue Teppiche wechselt, und die Apostel selbst in stets anders farbigen Gewändern gegeben sind. Diese Fenster und die des Chorschlusses wirken, da sie dem Sonnenlicht nicht direkt ausgesetzt sind, in der Farbe ruhiger und dichter. Obwohl die Qualität der Malerei nicht immer ganz überzeugend ist, wurde der Gesamtcharakter der Farbgebung doch mit gutem Geschmack gewählt. Die für die Fensterflächen zu groß erscheinenden Figuren sind in der Komposition stets symmetrisch geordnet. Der Verzicht auf einen größeren Bildraum und somit Aufbau der Figuren in der Vordergrundfläche vor neutraler Folie bewirkt den Eindruck einer Gegenwartsnähe des dargestellten Geschehens.

6. Isolierte Skulpturen am Außenbau.

Salvator.

Von der Außenplastik der Kirche sind nur noch zwei kleinere Stücke zu nennen. Es handelt sich um einzelnstehende, versetzte Skulpturen. Es ist zunächst der Salvator, der auf dem Überbau des Nordwesteinganges am Turm sich befindet. Dies ist nicht sein ursprünglicher Platz. Der Stich Salomon Kleiners von 1728 zeigt noch seine ehemalige Anbringung am alten Stiftshaus, das sich östlich an die Südfassade der Kirche anschloß. Erst im 19. Jahrhundert bei Einbruch der großen Erkerfenster dieses Hauses erhielt die Figur ihren jetzigen Stand. Auf einer steinernen Sockelbank sitzt Christus als Salvator mit weitem Mantel, der von den Schultern herab über Schoß und linkes Bein fällt. Er wird mit schmalen Bändern gehalten, die eine kleine Schließe über der Brust bindet. So sind der ganze Oberkörper, Arme und rechtes Bein, das auf einen Totenschädel tritt, vollkommen nackt. Die rechte Hand ist im Segensgestus erhoben, während die linke die auf der Bank stehenden Attribute des Salvator, Kreuz, und Weltkugel, mit Unterstützung des Oberarmes hält. Die in Sandstein gearbeitete Figur ist mit einer dicken Ölfarbschicht überzogen, die die Feinheiten verschwinden läßt. Die darunter angebrachte Inschrift[105]) gibt die genaue Datierung der Arbeit, die 1581 entstand.

Pieta.

Über dem Vorbau zum Dreikönigsportal nach dem Liebfrauenberg steht in flacher Rundnische, ebenfalls mit barockem Ölfarbanstrich versehen, eine kleine Pieta. Auf einer breiten, doppelgeschossigen, mit Spitzbogen verzierten Bank sitzt Maria, den Leichnam im Schoße haltend. Ein weites Manteltuch, über den Kopf gebreitet, fällt über die Kniee in reicher Fältelung, noch das Untergewand freilassend, das über die freistehenden Fußspitzen vielgefaltet zu Boden reicht. Der Zipfel des Mantels ist rechts über die Sitzbank gebreitet. Die rechte Hand stützt den Kopf des Leichnams, der brettartig steif in diagonaler Schräge im Schoße der Mutter liegt. Die Beine und Füße sind treppenartig gewinkelt. Die Linke der Mutter hält die gekreuzten Arme des Sohnes. Beider Haare sind in parallelen Strähnen gleichförmig stilisiert, gleichartig ist die Dornenkrone gedreht. Zur Datierung des Werkes sind die die polygonale Fußplatte stützenden Wappen wichtig. Es sind dies die Zeichen der Familien von Hohenhaus und Brun zum Brunfels. Da Brune Brun 1360 die Rilinde von Hohenhaus heiratete, sind beide als die Stifter der Gruppe anzunehmen. Nicht schwer wird es sein, die Pieta tatsächlich noch dem späten 14. Jahrhundert zuzuschreiben. Kleidung und Haltung sind durchaus dem 14. Jahrhundert geläufige Formen der Pietadarstellung. Die puppenartige Kleingestaltung des Leichnams und die dadurch bedingten freihängenden Beine sind

[105]) Der Text lautet: „Ego sum lux mundi. Ego sum via, veritas et vita. Data est mihi omnis potestas in coelo et in terra. Piet. ergo f. et p. an. sal. MDLXXXI".

typisch für die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Andersartig ist lediglich die brettartige Schräglage des Christuskörpers, eine dem 15. Jahrhundert vorweggenommene Formung. Jedoch ist dieser Typus auch in der Pieta von Homburg v.d.H. vorhanden. Es ist nicht notwendig, deswegen die Gruppe so spät zu datieren. Ein provinzielles Stück bringt oft der Vereinfachung wegen Formen, die erst eine spätere Zeit zum Typus ausbildet. Eine Entstehung vor 1400 ist nicht ganz ausgeschlossen und scheint für das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts durchaus wahrscheinlich. Die unter dem Andachtsbild angebrachte Tafel hat mit dem Werk selbst keine Verbindung. In Lersners Chronik[106]) werden wir belehrt, daß die Inschrift[107]), die von einer Restauration 1572 spricht, sich auf die „kleine Kirchentür" bezieht. Wo diese stand, kann nur vermutet werden. Donner von Richter erklärt, daß diese Pieta an einer Mauer im Hofe hinter der Kirche stand, zwischen Turm und Glöcknerhaus. Es ist dies die alte Stadtmauer, von der 1824 ein Teil einstürzte. Bei ihrer Abtragung im gleichen Jahre wurde das Werk an seine heutige Stelle versetzt. Mit ihm wanderte auch die Inschrifttafel, die an gleicher Stelle an dem alten Mauerdurchbruch gestanden haben muß. Somit wäre eine ungeklärte Streitfrage um eine fragliche Restauration des Südportals und die „kleine Kirchentür" gelöst und als solche ein Portal an der Stadtmauer bezeichnet, das den Weg von dort durch den Hof zur Kirche vermittelte.

7. Der Kirchenschatz.

Der Schatz von Liebfrauen teilt mit allen Frankfurter Kirchenschätzen das gleiche Schicksal. Die reichen Stiftungen, die ihnen in der Frühzeit ihres Bestehens zuteilwurden, sind meist nicht mehr vorhanden. In Kriegs- und Notzeiten mögen sie zu Grunde gegangen sein. Ihre ehemalige Existenz ist durch schriftliche Quellen kaum belegt, jedoch müssen sie da gewesen sein. Die seit dem 15. Jahrhundert genannten Stücke nehmen einen größeren Umfang an, sodaß die Gebefreudigkeit der Stiftsgeistlichkeit und des Patriziats auch für die früheren Jahrhunderte angenommen werden muß.

1498 werden die Kleinodien in einem Inventar benannt, das 1525 von dem Rat der Stadt neu aufgenommen wurde. Diese, wie alle folgenden, nehmen keineswegs Notiz von Größe und Aussehen der Einzelstücke und nennen kaum Stifter oder Entstehungszeit. Die summarische Nennung, die auch belanglose Gegenstände aufzählt, kann uns kaum Aufschluß über die großen Schätze geben.

1546, in der Zeit, in der lutherische Gottesdienste in der Kirche stattfanden (1533—1548), wurde der Schatz von Seiten des städtischen Rates eingezogen, kam aber dann nicht mehr vollständig zurück. Aus den Jahren 1611—1612 sind allein drei Inventare vorhanden, die neben belanglosen Dingen verschiedene Kultgeräte aufzählen. Es waren damals vorhanden: eine lange Kreuzmonstranz mit 57 Perlen und 20 Glasstei-

[106]) Lersner's Chronik der Stadt Frankfurt a.M. 1706.

[107]) „Superius renovat. de novo posit. inferius anno dni. MDLXXII". 1765 R. 1818.

nen; eine große Fronleichnamsmonstranz mit einem Perlenkranz; ein kleines Kreuz mit 108 Perlen und 3 Diamanten; eine weitere Monstranz mit Silberkrystall, von einem Kirchenmodell bekrönt; eine kupferne Monstranz; ein Kupfervergoldetes Doppelkreuz; zwei silberne Meßkännchen; ein großer und ein kleiner Kelch; verschiedene silberne und goldene Monstranzen; Kelche; Kreuze.

Aus allen diesen Notierungen läßt sich der Schluß ziehen, daß die Stiftskirche, die bedeutendste neben St. Bartholomäus, im Besitz einer ansehnlichen Sammlung von Kultgeräten sich befand, deren Existenz den reichen Patrizierstiftungen sowie der Stiftsgeistlichkeit zu verdanken war.

Eine reichliche Dezimierung erfuhr der Schatz schließlich bei der Säkularisation von 1803, wobei jedoch noch eine beachtliche Summe von kostbaren Stücken der Kirche verblieb.; Die heute in St. Antonius verwahrten Kunstschätze, die wohl nicht mehr die wertvollsten des ehemaligen Stiftes sind, lassen den einstigen Reichtum ahnen, da sie ganz beachtliche Leistungen repräsentieren[108]).

Stiftssiegel.

Um 1325, wahrscheinlich eine Frankfurter Arbeit., Länge 8,5 cm — Breite 5,5 cm. Das spitzovale Siegel ist von doppelten Perlenschnüren gerahmt, zwischen denen die Umschrift steht. Sie lautet in gotischen Majuskeln: „S.ECCE.MONTIS.SCE.MARIE.IN.FRANKENFORD." Das Feld wird ausgefüllt von einer Madonna mit Kind, die auf einer mit drei Rosen geschmückten Konsole steht. Die sehr schlanke Gestalt mit ausgeschwungener, rechter Hüfte, trägt ein weites Kopftuch mit breiter Krone. Der edle Kopf wird, wie der des Kindes, von einem Scheibennimbus gerahmt. Maria hält in der Rechten einen Zweig mit drei Rosen und auf dem linken Arm das Kind, das in der Linken einen Apfel faßt und sich mit der Rechten am Kleid der Mutter hält. In Höhe der Konsole knieen in halber Größe in adorierender Geste zwei Frauen, die als „GISSELA" und „KATHINA" gekennzeichnet sind.

Diese Art des Siegels ist eine geläufige Form, wie sie im Anfang des 14. Jahrhunderts mehrfach anzutreffen ist. Als Bischofs- oder Kaisersiegel gern verwendet, ist doch hier das Ausmaß des Siegels, als für eine kleine Stiftskirche geschaffen, erstaunlich. Es ist dies wirklich ein Zeichen von Wohlhabenheit und stolzem Selbstbewußtsein. Die edle Madonnengestalt ist von überzeugender Formenschönheit. Ihr hoher Wuchs diktiert den Duktus der Faltenlinien, die die Schwingung des Körpers harmonisch begleiten. Der nur mit der Linken gefaßte Mantel fällt über den Rücken zu Boden und wird mit einem Band über der Brust gehalten. Man kann bei dieser Eleganz und Vornehmheit nur auf ein französisches Vorbild schließen. Es ist dies ein vor und nach 1300 gebildeter Typus, der vor allem in Elfenbein in allen Variationen ge-

[108]) In Frankfurter Fachkreisen waren bisher nur drei Stücke bekannt und wurden auch mehrfach abgebildet und von Zülch eingehend besprochen. Der verhältnismäßig umfangreiche Schatz wird hiermit zum ersten Male in seiner Gesamtheit publiziert.

staltet wurde und dort seine höchsten Blüten trieb. Der wahrscheinlich heimische Formenschneider hat gute Vorbilder gekannt und seine Aufgabe in glücklicher Vollendung gestaltet.

Die Datierung des Stückes macht keine Schwierigkeiten. Obwohl das Siegel (im Stadtgeschichtlichen Museum) um 1330 datiert wird, möchte ich die Jahreszahl 1325 annehmen. Die beiden Stifter der Kirche waren bereits tot (Wigel von Wanebach, gestorben 1322; Wigel Frosch, gestorben 1325) als Liebfrauen 1325 zur Stiftskirche erhoben wurde. 1326 stirbt auch schon Gisela. Die Annahme liegt nahe, daßCKatharina von Hohenhaus und ihre Tochter Gisela, die man beide bei Erhebung des Stiftes sehr verehrte, noch zu Lebzeiten als Kirchenstifter hier verewigt wurden. Das Siegel, das das erste der Kirche ist, wird also um 1325 entstanden sein und dokumentierte mit seiner Vornehmheit und Größe den Stolz der zu höherer Würde gelangten Marienkirche.

Perlenkreuz des Siegfried zum Paradeis.

Wahrscheinlich Wiener Arbeit. Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Silbervergoldet. Höhe 32 cm — Breite 16 cm — Fuß 11,5 cm.

Auf einem breiten Fuß sitzt ein reicher, architektonischer Sockel des naturalistisch durchformten Stammes. Die vielen Astansätze sind jeweils mit Perlen geschmückt, während die Kreuzenden von freiliegendem, gehämmertem Weinlaub umschlossen werden. Der etwas flach geformte Christus greift in der dritten Dimension so stark in den Raum, daß das Hängen des Körpers sehr deutlich motiviert erscheint. Die mit Silberkugeln gerahmte nimbusartige Scheibe hinter dem Kopf des Korpus enthält ein perlengefaßtes Kreuzpartikel. Der Fuß trägt auf vier geschwungenen Pässen in Grubenschmelztechnik ausgebildete Drollerien in Form von Zwitterwesen, halb Löwe, halb Mensch. In den Spitzen des zu Grunde gelegten Vierecks sind, in den Diagonalen zueinander geordnet, auf spitzen Wappenschilden zwei Reichsadler und Wappen, sowie Helm und Helmzier des Stifters. Letztere jedoch ohne Krone. Die im Laufe der Zeit verloren gegangenen Perlen wurden später durch Silberkugeln ersetzt. Für den Fußschmuck ist buntes Email verwendet, den Grund des Sockels ziert leuchtend grüner und den Nimbus roter Schmelz.

Die Datierung der Arbeit ins 14. Jahrhundert ist stilistisch festgelegt. Die nähere Begrenzung auf ein bestimmtes Jahrzehnt wird durch die Stifterinschrift im Fuße gegeben werden können. Es heißt da: „sifrit zw paradise scholteis sv frankenfort". Die Minuskeln „les" in breiterer Gravur sind spätere Zutat und undeutbar. Diese drei Buchstaben in den Text mit einzubeziehen, wie es Zülch tat[109]), ist unmöglich. Man kann auch nicht „leg" lesen, wie es dort geschieht, da das „s" ganz eindeutig ist.

Die schmal gravierte Inschrift in gotischen Minuskeln besagt somit, daß Sigfried zum Paradeis, Schultheiß von Frankfurt, der Besitzer des

[109]) W. K. Zülch: „Werke der Goldschmiedekunst in der Frankfurter Liebfrauenkirche". Aufsatz in „Altfrankfurt, Vierteljahrschrift für seine Geschichte und Kunst". Jahrgang 5, Heft 3.

Kreuzes war. Der Größe nach muß es ein Schmuck seines Hausaltars gewesen sein, der dann nach dem Tode des Paradeis in den Besitz von Liebfrauen gelangte, also nach 1386. Sigfried, aus Marburg gebürtig, kam erst vor Mitte des Jahrhunderts nach Frankfurt und erwarb 1347 die Bürgerschaft. Zwei Jahre später heiratete er Katharina von Knoblauch. Der Name Paradeis erscheint erst nach 1351, als Sigfried in den Besitz des Hauses „Zum Paradies" auf dem Liebfrauenberg gelangte und er sich nun „Sigfried von Marburg zum Paradies" nannte. Als erster bedeutender Patrizier der Stadt gewann er schon bald die Gunst Karls IV. und wurde von ihm in den Reichsadelsstand erhoben. Zwischen 1360 und 1376 kamen allein 26 Privilegien des Kaisers durch Vermittlung Sigfrieds an die Stadt. 1366 verlieh ihm Karl IV. den Titel eines Reichsschultheißen und damit war er berechtigt, den Reichsadler neben seinem Familienwappen zu führen, und beide erscheinen auch auf dem Fuße des Kreuzes. Da diese bestimmt mit dem ganzen Kreuz gleichzeitig entstanden sind und die Inschrift auch synchron sein kann, ist für die Entstehung des Stückes vorerst gesagt, daß es nicht vor 1366 gefertigt sein wird. Die Behauptung Zülchs, das Stück könne wohl nur um 1380 entstanden sein, da 1378 Sigfrieds Gattin, Katharina von Knoblauch, starb und ihr Wappen nicht mehr vorkommt (Sigfried selbst ist 1386 bereits tot), kann nicht als Kriterium hingenommen werden. Zumal es sich nicht um eine Herstellung für die Kirche, sondern um die Schenkung eines vorhandenen Stückes handelt, muß ja das Knoblauch'sche Wappen als Stifterwappen nicht erscheinen. Wahrscheinlich hat Sigfried sich bald, nach 1366, als er Schultheiß war, das Kreuz für seine Privatandacht anfertigen und als Eigentümer sein Wappen aufheften und seinen Namen eingravieren lassen. Die Nachricht Fichards[110]), der Sohn Sigfrieds, Peter zum Paradeis, habe 1416 das Kreuz zum Gedächtnis seines Vaters an das nahe gelegene Stift geschenkt, besagt nicht etwa, daß der Sohn kurz vor seinem Tode die Stiftung seines Vaters, der zu diesem Zwecke die Inschrift einfügen ließ, ablieferte. Diese Tatsache besagt nur die fromme Schenkung eines Kreuzes aus Familienbesitz an die Kirche. Die Entstehungszeit muß nach all dem weiter gespannt werden und liegt zwischen 1366 und 1388. Zumal die Möglichkeit besteht, das Kreuz noch in die sechziger Jahre zu datieren, wird als spätestes Datum 1370 anzunehmen sein.

Mit der Lokalisierung des Werkes wird Zülch recht haben. Beim Fehlen gleichartiger Stücke aus Frankfurter Werkstätten muß diese Stadt nicht der Entstehungsort unbedingt sein. Die Tatsache, daß im 14. Jahrhundert der Grubenschmelz von transluzidem Email verdrängt und ersterer nur noch in wenigen Werkstätten gepflegt wurde, läßt uns ahnen, daß eine so gute Arbeit nur in einer der großen Werkstätten entstanden ist. Bei Annahme einer deutschen Werkstatt als Entstehungsort kann wohl nur Wien in Frage kommen. Ein um 1330 gefertigtes Kreuz im Besitz der Gebrüder Lion[111]), weist den Weg dorthin, jedoch ist der Frankfurter Korpus eleganter und gestreckter. Der Nim-

[110]) siehe Anm. 109.

bus zeigt bei aller Verschiedenheit des Kreuzes Anklänge. Vor allem ist in den Emailarbeiten eine Stilverwandtschaft erkennbar. Das strahlenförmige Auszeichnen der Faltentiefen und die Verwendung des Rosettenornamentes sind Zeitstil, der schon in der ersten Jahrhunderthälfte beginnt. Hier wie dort sind deutliche Verwandtschaften im Motivischen und stilistisch keine großen Unterschiede. Könnte ein früheres Entstehen nachgewiesen werden, so stünde ihrer Datierung in die erste Hälfte des Jahrhunderts nichts im Wege[112]).

Trotz Feststellung eines „Wiener Stiles", soll die Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden, daß das Kreuz doch in Frankfurt entstanden sein kann. 47 Goldschmiede sind allein im 14. Jahrhundert in Frankfurt nachweisbar. Es bleibt nicht ausgeschlossen, daß einer der Meister Wiener Schule genossen hatte und Paradeis ihm den Auftrag erteilte. Bei Fehlen jeder näheren Bestimmung muß jedoch an der Vermutung einer Wiener Provenienz der Arbeit festgehalten werden.

Kelch des Dr. Ludwig zum Paradeis.

Vielleicht Frankfurter Arbeit. 1503. Silber vergoldet. Höhe 23,5 cm.

Der sechspaßförmige, profilierte Fuß wird von einem gerippten Rand verziert und steigt geschweift zum Schaft auf. Der Übergang wird von einem Rundbogenkranz verdeckt. Der sechsteilige Schaft trägt oberhalb und unterhalb des Nodus in gotischen Majuskeln die Worte: „IHESUS" und „HMARIA". In den wulstigen Nodus sind durch starke Furchen Sechspaßformen eingezeichnet. Die Zwickelfelder füllt gezacktes Blattwerk. Die Kuppa ist in ihrer Fassung mit Maßwerk, meist Fischblasenmustern, versehen. Es folgt ein gerippter Reif und ein abschließender Rundbogenkranz. Eine auf dem Fuß liegende Scheibe zeigt die Wappen von Paradeis und Heringen. Die Unterseite des Fußes enthält eine Inschrift, die in gotischen Majuskeln lautet: „LVDWIG. DOCTOR.ZV.Paridis.SCHVLTHAIS.ZV.FRANCKFVRT.1503."

Hausaltärchen des Johann Budlinger.

Vielleicht Frankfurter Arbeit. 1574/75. Höhe 37 cm — Breite 16 cm — mit geöffneten Flügeln 29 cm.

Den inneren Rahmen des Triptychons füllt eine byzantinische Ikone der Maria als Tafelgemälde. Die Flügel zieren innen Hinterglasmalereien, getrennt von silbergetriebenen Bändern. Die übrigen Reliefs des Fußes und der Bekrönung sind ebenfalls Silbertreibarbeiten. Die Rückseiten der Flügel zeigen bei geschlossenem Schrein ein schlechtes Ölbild der Kreuzigung. Die Treibarbeiten sind dagegen nicht so schlecht, wie sie auf den Photographien erscheinen. Die etwas abgenutzte Oberfläche und Verflachung des Reliefs scheint darauf zurückgeführt wer-

111) „Gotische Grubenschmelzarbeiten". Aufsatz von Otto von Falke im Pantheon, Band VIII. 1931.

112) Die stilistische Formulierung in der Plastik ist in unserer Nähe bereits um die Jahrhundert-Mitte gegeben. Man könnte das Chorgestühl des Domes von 1352 anführen, wobei auch die naturalistische Durchformung des Kreuzes sich findet und Drolerien in verschiedener Abwandlung die Medaillons des Gestühls schmücken.

den zu müssen, daß die Tafel, die unter dem Silber der Bekrönung Reliquien birgt, zum Kusse gereicht wurde, eine heute noch verbreitete, devote Gepflogenheit. Im gerahmten Giebelfeld ist das Jüngste Gericht zur Darstellung gelangt. Auf einem Regenbogen, zu Füßen die Weltkugel, thront Christus. Zu Seiten des Kopfes betonen Lilie und Schwert, die durch ausgebreitete Arme gebildete Kreuzform des Körpers. Flankiert wird der Weltenrichter von unsymmetrischen Reihen der Heiligen, die links von Maria und rechts von Johannes angeführt werden. Ein breiter Wolkenstreifen schließt die Erscheinung, zu deren Seiten zwei Posaunen blasende Engel erscheinen. Die Auferstehenden führen links Engel ins Paradies, rechts werden die Verdammten von Teufeln zur Hölle gedrängt oder sogar auf einem Schubkarren ihr zugefahren. Eine mittlere Szene schildert den Kampf eines Teufels und Engels um eine Seele. Der Rahmentext gibt den Stifternamen und die Datierung. Es heißt da: „IOEs.BUDIGER. CA.ET.CA.VR.MA.FRANCK". Die auf seitlichen Voluten verteilten Zahlen nennen das Jahr 1574. Die Angabe besagt also, daß 1574 die Arbeit gefertigt wurde und Johannes Budlinger, Kapitular und Kanonikus von Liebfrauen in Frankfurt, der Stifter des Bildes ist[113]). Das folgende Jahr sah die Entstehung des darunter folgenden Frieses. Die wieder seitlich verteilten Zahlen nennen das Jahr 1575. Gerahmt wird das Relief von Rollwerkornament, das in freischwingenden Straußfedervoluten ausklingt. Die beiden in Nischen stehenden Heiligen sind durch Attribute und Beischriften gekennzeichnet. Links steht Katharina mit Rad und Schwert, wobei die Buchstaben „S.CA." die Dargestellte nochmals benennen. Die mit Turm, Kelch und Kreuz dargestellte Heilige rechts, der die Buchstaben „S.B." noch beigegeben sind, ist Barbara. Die Inschrift des Rahmens deutet auf das Thema des Reliefs hin, das in seiner Abfolge darstellt: Die Erlösung der Seelen aus dem Fegefeuer, Auferstehung Christi und Gang der Frauen zum Grabe. Die Umschrift lautet: „REGINA CELI LAETARE ALL.QUIA QUEM MERVISTI PORTARE ALL.RESURREXIT SICUT DIXIT ALL.ORA PRO NOBIS DEUM ALLELVIA".

Die Reliefs des Fußes geben keineswegs eine szenische Abfolge der Passion. Durch einfache Senkrechten geteilt, reihen sich Darstellungen willkürlich gnebeneinander. Es sind dargestellt: Christus am Ölberg, Dornenkrönung, Geißelung, Ecce Homo vor Kreuz und Leidenswerkzeugen, Kreuztragung, Verspottung und Gefangennahme Jesu. In der Begleitschrift wendet sich Jesus selbst an die Gläubigen mit den Worten: „ASPICE O HOMO QUI TRANSIS QUIA TU MIHI CAUSA DOLORIS PRO TE PASUS ITA TU PRO ME TURPIA VITA.I.B.C.F. C. 1575".[114]). Die Fußmitte schmückt ein von einer Schlange umwundenes Christusmonogramm. Die Qualität dieses silber-getriebenen Re-

[113]) Die Tatsache, daß Johann Budlinger erst am 12. November 1586 etliche Altartafeln, darunter auch dieses Stück, der Kirche schenkte, beweist, daß die Inschrift nicht die des Stifters, sondern die des Eigentümers bedeutet. Also hier auch eine Parallele zu der Bezeichnung nur des Eigentümers im Fuße des Perlenkreuzes.

[114]) Johannes Budlinger, Canonicus fieri curavit.

liefs ist eine relativ nüchterne. Der Ausdrucksgehalt ist aber später erst durch Abnutzung der Oberfläche verflacht und zu der besseren Kompositionsweise in stärkeren Widerspruch gesetzt worden. Der Meister, von dem allerdings keine Nachricht erhalten ist, mag ein Frankfurter gewesen sein, da der Stifter seines hohen Alters wegen kaum einen auswärtigen Künstler beauftragt haben wird. Von gleicher Hand sind die Trennungsleisten der Flügelbilder mit den vier Szenen der Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige, Kindermord und Flucht nach Aegypten. In dem Künstler der Hinterglasmalereien vermutet Zülch[115]) den gleichen Meister. Er mag recht haben, denn es gab ja auch Goldschmiede, die das Malhandwerk betrieben, und so mit mehreren Techniken vertraut waren. Die gleiche Datierung und Qualitätsstufe der Zeichnung scheint die Annahme wenigstens gleicher Werkstattarbeit zu bestätigen. Der Künstler hat für seine Darstellungen: Stammbaum Jesse, Verkündigung, Beweinung Christi und Krönung Mariä sicherlich Vorbilder benutzt. Für letztere Komposition liegt bestimmt Dürers Holzschnitt von 1510 zu Grunde. Die Farbigkeit dieser vier Bildchen ist äußerst ansprechend, und die Intensität der Leuchtkraft verstärkt den Eindruck des Gesamtwerkes. Abgesehen von dem primitiven punktierten Rahmenornament der Silberleisten scheinen die Profilierung des architektonischen Rahmens, sowie den Rand des Mittelbildes schön getriebene Ornamentbänder zu begleiten. Diese Täuschung wird aber hervorgerufen durch gepreßtes Goldpapier, das einfache, vergoldete Holzleisten überdeckt. Über die Kreuzigungsdarstellung auf der Rückseite des Altärchens braucht nicht viel gesagt zu werden, da es sich um eine ganz handwerkliche Ölmalerei handelt. Größeres Interesse beansprucht jedoch das Hauptbild, das Maria mit dem Kinde darstellt. Hierbei scheint es sich keineswegs um die Kopie eines byzantinischen Bildes durch einen Frankfurter Maler des 16. Jahrhunderts zu handeln[116]). Es ist auch ganz ausgeschlossen, hierfür Cimabue oder Duccio als Vorbild anzusehen. Die auf schmaler Silberleiste gravierte Inschrift unter dem Bild lautet: „Virgo dei genitrix te Lucas pinxerat olim posteritati omni venerandam hac arte relinquens custodem tabulae precibus relavare memento." Bezug genommen ist hier also auf das Urbild der Madonna, das der hl. Lukas gemalt haben soll. Dieser Madonnentypus soll der Gestaltung der Madonna im byzantinischen Kunstkreis zu Grunde gelegen haben. Im Jahre 725 wurde durch Kaiser Leo III. die Bilderverehrung verboten, weil in der vorangegangenen Zeit die Verehrung Mariä und der Märtyrer in der Hinsicht mißbraucht wurde, daß ihre überspannte Verehrung mit einem starken Aberglauben sich verband. Dieses somit begründete Verbot findet sein Ende im Jahre 842 unter der Kaiserin Theodora. Die nun wieder einsetzende starke Verbreitung der alten Ikone hat eine riesenhafte Produktion ins Werk gesetzt,

[115]) W. K. Zülch: „Werke der Goldschmiedekunst der Frankfurter Liebfrauenkirche" im „Altfrankfurt, Vierteljahrschrift für seine Geschichte und Kunst". Jahrgang 5, Heft 3.

[116]) „Kirchliche Kunstschätze aus Bayern". Ausstellung München Juni bis September 1930. Residenz. Ausstellungskatalog Abbildung 51.

die in ihrem Ausmaß weiteste Verbreitung auch auf dem Kontinent bedingte. Im 16. Jahrhundert findet sich eine ganze Reihe gleichlautender Motive. Es soll hier nur an die aus dem 16. Jahrhundert stammende „Panagia glykophilusa" des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums erinnert werden. Die Nachformung des Urbildes ist eine heute noch gern gesehene Erscheinung und ist vor allem im Rheinland von Kirche zu Kirche anzutreffen. Durch die orthodoxe Kirche hat die Kunst Byzanz's noch bis in das 20. Jahrhundert in Rußland ihre Nachahmung erfahren. Diese Tatsache steht jedoch der Annahme nicht im Wege, daß unser Madonnenbild byzantinischen Ursprungs sein kann. Der Stifter mag durch klerikale oder handelsmännische Beziehungen zu Konstantinopel in den Besitz des Bildes gelangt sein, das er dann in seiner Heimat fassen ließ und mit Reliquien versah.

Daß als Meister der Silbertreibarbeit und der Glasbilder Gregor Kaiser in Frage kommen kann, den Zülch hierfür annehmen möchte, ist vollkommen ausgeschlossen. Der von Kaiser gefertigte Kristallpokal zeigt eine höhere Qualität und eine andere Hand.

Kristallpokal des Johann Schwayger.

Arbeit des Gregor Kaiser. Beschau Frankfurt. 1575. Höhe 18 cm — mit Deckel 26,5 cm — Kuppabreite 11,5 cm — Fuß 10 cm.

Es handelt sich hier um ein kleineres Ziborium, dessen Ausmaße durch das Vorhandensein der Kuppa bedingt waren. Der Künstler, der den Auftrag erhielt, den Kristall, der sich im Schatz der Kirche vorfand, zu fassen, hat seine Ausführung so formuliert, wie ihm seine Zeit die Möglichkeit dazu gab. Die oft gestalteten Fürsten- oder Zunftpokale gaben ihm profane Szenen reichlich zur Hand, die er in der Darstellung mit seiner sakralen Bestimmung zu verbinden verstand. Ein glatt geformter, doch reich profilierter Fuß schließt mit einem Reliefband, das die Vielseitigkeit des Jagdlebens reich variiert, zur Darstellung bringt. Zu Fuß und zu Pferd geht es zur Jagd. Der Kampf zwischen Hund und Wild, zwischen Mensch und Tier spielt sich in reich geschilderter Landschaft ab, eine Szenerie im Charakter der deutschen Renaissance. Eine glatte Kehlung mit dickem Perlenkranz leitet zum Nodus über, der in breiter Form von strengem Akanthuslaub umschlungen wird. Drei mit Tierköpfen besetzte Henkel leiten zur Fassung des Bechers über. In weitausladender Form läßt der transluzide Charakter des Materials die plumpe Form vergessen, die jedoch ein breites Ornamentband am Lippenrand umschließt. Wie am ganzen Kelch ist auch hier vergoldetes Silber verwendet, das der Gesamtform der Erscheinung den geschmackvollen Übergang vom Silber des Kristalls zu dem Gold der Fassung verleiht. Ein reiches Ornament, aus Blattwerk gebildet, umzieht das Band, bald mit Hasen und Vögeln belebt, bald von Engelsköpfen unterbrochen. So ist auch die Schräge des Deckels gezeichnet, den ein silbergeschnitztes Madonnenfigürchen bekrönt. Eine Assimilation an den Abschluß eines profanen Pokals wird insofern erreicht, als man der Madonna eine Wappenstütze verleiht, die eine Reminiszenz an Wappenherolde fürstlicher Pokale oder Wappenhalter

kostbarer Zunftbecher bedeutet. Die Innenseite des Deckels trägt in der Technik der Hinterglasmalerei das zerstörte Wappen des Stifters, und die noch lesbare Umschrift lautet: „Joes. Schwayger Schol. et Canon. 1577." Hiermit ist der Stifter bekannt. Auch der Künstler ist genannt. Auf dem unteren Rand des Ziboriums findet sich neben dem Adlerstempel der Stadt Frankfurt die Signatur des Meisters, der mit Gregor Kaiser identisch ist. Im Probiermeisterbuch der Stadt lautet die Notiz unter dem 15. Dezember 1575: „Gregorius Kaiser ein beschlege zum glas ein mundstück mitsampt einem Fuß wigt 1 Mark". Als Ergänzung hierzu wird in den Rechnungsbüchern des Stiftes gesagt: „ein christallin glas, welches Johan Schweigerus Scholaster selig in silber einfassen lassen und dem Stift legirt, thut silber und macherlohn 41 Gulden 10 schilling $6^1/_2$ Pfg., der christall ist geschetzt für 20 gulden, so wer es in toto bey 60 gulden werth." Die Entstehung der Arbeit scheint also für das Jahr 1575 eindeutig festgelegt, zwei Jahre später hat der Stifter sein Wappen einfügen lassen.

Von der Persönlichkeit des Kaiser haben wir verstreute Nachrichten, die Zülch zusammengestellt hat[117]). Wir erfahren, daß er kein Frankfurter war. Er wird als „Goldschmied von Gerau in den Siebenbürgen" bezeichnet und wurde 1545 Bürger unserer Stadt, wo er auch 1581 starb. 1556 und 1567 erscheint er in den Steuerbüchern und bekleidet von 1550 bis 1575 das Amt eines Schau- und Probiermeisters. 1567 ist er Stempelschneider für die Münze der Grafen von Stolberg-Königstein in den Dreischänken. Ein zugewanderter Künstler tritt hier also auf den Plan, der sich durchaus in den besten Formen der Renaissance auszudrücken versteht. Bei seinem langen Aufenthalt in der Stadt ist dies das einzige Stück, das seinen Namen trägt. Wie bei so vielen gleichzeitigen Arbeiten mag auch hier die Not späterer Zeit mit brutaler Hand in das Gesamtschaffen des Künstlers eingegriffen und seine Arbeiten zerstört oder zerstreut haben. Der Schatz der Kirche kann sich jedoch rühmen, das einzige uns bekannte Werk des Künstlers zu besitzen, der zu den besten Frankfurter Goldschmieden des 16. Jahrhunderts gehört, ein Zeitgenosse Wenzel Jannitzers — um nur einen der vielen Namen zu nennen —, der, wenn auch nicht in prunkvoller Art, so doch sehr geschmackvoll seine Kunst zu formulieren verstand.

Teller für Meßkännchen.

Arbeit des Samuel Freudenberger († 1696). Goldschmiedezeichen S. F. Beschau: Augsburg. Silber.

Tiefgetriebene Arbeit. An den vier Seiten Puttenköpfe. Dazwischen breite Blattvoluten und vier verschiedene Blumen. Die Kännchen-einsätze von Kränzen gerahmt. Auf den Flächen befinden sich Gravierungen. Links: „I H S" und ein Herz mit drei Nägeln; rechts: „M R A" und ein Herz von einem Schwert durchbohrt. Der schmale Rand ist in Wellenform gehämmert.

---

[117]) siehe Anmerkung 115.

Meßkelch.

Vermutlich Hanauer Herkunft. Goldschmiedezeichen D. I. Silber vergoldet. Anfang 18. Jahrhundert. Gesamthöhe 24 cm.

Der gewölbte und zum Knauf geschweifte aufsteigende Fuß ist ganz glatt und ohne Ornament. Eine gebuckelte Rosette liegt unter dem birnenförmigen Nodus, von dem der geschweifte Schaft zur breiten, becherartigen Kuppa überleitet. Diese trägt als Schmuck ein von einem Kranz umschlossenes, graviertes Stifterwappen mit den Buchstaben: „K.C.G.T.C.H.V.S." Darüber Beschau (unleserlich) und Goldschmiedestempel.

Meßkelch.

Herkunft unbekannt, ohne Signatur. Silber vergoldet. Anfang 18. Jahrhundert. Gesamthöhe 26.5 cm.

Ein achtpassiger Fuß mit hohem, glattem Hals, Der birnenförmige Knauf ist achtseitig abgeflacht. Die hohe, glatte Kuppa ist fast kegelförmig gebildet. Der Fuß trägt ein graviertes, geteiltes Stifterwappen mit drei Hämmern.

Meßkelch.

Arbeit des Christian Mitnacht († 1731). Beschau: Augsburg 1711/13. Signatur: C. M. Vergoldetes Silber. Gesamthöhe 26.5 cm.

Der achtpassige Fuß mit geripptem Rand hat abwechselnd graviertes Flechtbandwerk und Leidenswerkzeuge. Über dem gravierten Schaftring ein Perlenkranz. Die drei von Voluten gerahmten Seiten des Knaufes sind mit Weintrauben gefüllt. Die Zwischenglieder schmücken breite Blätter. Über dem Schaft ein zweiter Perlenkranz. Die Halbkugel der Kuppa ist mit gerahmten Marterwerkzeugen verziert. Der glatte Lippenrand steigt steil auf. Hier ein Wappen mit Löwen und Krone. Die Inschrift lautet: „M.M.F.V.Boussey 1716."

Kelch des Kanonikus Georg Brentano.

Vermutlich Frankfurter Arbeit. Ohne Signatur. Silber vergoldet. 1724. Gesamthöhe 26 cm.

Der achtpassige Fuß ist stark profiliert. Der achtseitige, geschweifte Nodus steht auf dreifacher Tellerbasis. Die glatte Kuppa ist steil und fast kegelförmig. Auf dem Fuß eine Madonna mit Kind auf der Mondsichel, von einer Strahlenmandorla umgeben. Die zugehörige Patene trägt in der Mitte das Stifterwappen: eine Weinkiepe mit Löwe und Schlange. Darunter gekreuzte Palmzweige und die Buchstaben: G † B (Georg Brentano). Über dem Wappen der Frankfurter Stadtadler. Der Rand der Patene zeigt die Jahreszahl 1724 und die Umschrift: „Georgius Brentano Francofurtensis Ecclesiae Imperialis ad S. Leonardum Decanus et Collegiatae B.M.V. in monte Canonicus Capitularis. Ex post 1724."

Kelch des Kanonikus Georg Brentano.

Vermutlich von Abraham Drentwet d. J. Goldschmiedezeichen: A. D. Beschau: Augsburg 1741/43. Silber vergoldet; Höhe 29 cm.

Der Fuß ist in drei schmale und drei breite Glieder zerlegt. Die schmalen Seiten sind mit Flechtbandwerk geziert, die breiten Seiten tragen volutengerahmte Puttenköpfe. Im gleichmäßig geteilten Nodus verbinden Engelsköpfe die weit gezogenen Voluten, die sich über die breitgravierten Seiten hinziehen. Die Fassung der Kuppa hat gleiche Gliederung und Ornamentierung wie der Fuß und wird mit geschweiften Rahmen geschlossen. Die Gravur im Fuß lautet: „17. G † B. 42" (Georg Brentano 1742).

Meßkelch.

Arbeit des Johann Friedrich Bräuer. Goldschmiedezeichen: I. F. B. Beschau: Augsburg 1743/45. Silber vergoldet. Höhe 25.5 cm.

Fuß- und Kuppafassung sind viergeteilt. Auf den einzelnen Pässen sind Puttenköpfe von Band- und Blattwerk gerahmt. Der Nodus ist pyramidenförmig mit gleichem Ornament, der Lippenrand glatt.

Monstranz.

Goldschmiedezeichen: B.T. I. Beschau: Augsburg 1745/47. Silber vergoldet. Gesamthöhe 87 cm. Breite 39 cm. Fuß 35 auf 28 cm.

Der im Grund vierteilig gegliederte Fuß ist reich profiliert und mit getriebenem Ornament geschmückt. Der Knauf ist mit Muscheln verziert. Das Monstranzbild zeigt volutengerahmte Darstellungen aus dem Marienleben. Unten: Himmelfahrt Mariä, darüber: Heimsuchung und Mariä Tempelgang, oben: Verkündigung und Darstellung Jesu im Tempel. Die Lunula ist mit fünf Edelsteinen besetzt. Über der Schau eine Habsburgische Krone. Darüber die Taube des Hl. Geistes und in der Strahlenmandorla Gott Vater unter einem Baldachin. Zu Seiten ein gerafftter Vorhang abfallend. Die Monstranz wird von einem Strahlenkranz gerahmt und von einem mit Steinen besetzten Kreuz bekrönt.

Weinbecher.

Goldschmiedezeichen: H. C. I. Beschau: Augsburg 1749/51. Silber. Höhe 14.5 cm.

Der Fuß, in Form einer jonischen Säulenbasis, trägt auf dem Wulst einen gerippten Kranz. Der Becher verbreitert sich nach oben in leichtem Schwung. Die Fläche ist rings mit graviertem Flechtbandwerk geziert. Der schmale Lippenrand trägt die Inschrift: „Lieb Frauen Stift 1791."

Kelch.

Goldschmiedezeichen: K. Beschau: Augsburg. Silber vergoldet. 1754. Höhe 32 cm. Fußdurchmesser 19 cm.

Der mehrfach gegliederte Fuß ist mit reichem Rocailleornament geschmückt. Auf der Oberseite vier Bilder mit Passionsdarstellungen in

rotem Maleremail. Das gleiche Ornament zieht sich über den ganzen Kelch und wird in der Kuppafassung ebenfalls von vier Emailbildern mit Passionsszenen unterbrochen. Der Kelch ist eines der schönsten Stücke des Schatzes.

Fronleichnamsmonstranz.

Arbeit des Emanuel Gottlieb Oernster († 1767). Beschau: Augsburg 1755 bis 1757. Goldschmiedezeichen: G.E.OE. Silber vergoldet. Gesamthöhe 64 cm. Breite 29 cm. Fuß 24×17.5 cm.

Über ovalem, mit Rocailleornament besetztem Fuß, steigt ein überhoher Schaft auf, der von bänderumwickelten Ährengarben gebildet ist. Ein doppelter Nodus aus reichem Rocailleornament ermöglicht ein bequemes Tragen der Fronleichnamsmonstranz. Das Monstranzbild ist mit dem üblichen Ornament reich verziert. Dazwischen vergoldete Ähren, blaue Trauben und grünes Weinlaub. Der Volutenrahmen der Schau wird von Putten ringsum getragen. Zwei tanzende Putten halten die steinbesetzte Lunula. Als Abschluß der Monstranz ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz.

Kelch.

Arbeit des Franz Christoph Mäderl. Goldschmiedezeichen: F.C.M. Beschau: Augsburg 1755/57. Höhe 26 cm.

Die normale Form des Kelches ist mit Rocailleornament verziert, dazwischen sind Rosen und Blätter eingestreut. Das Ornament ist verwandt mit dem des Ostensoriums des Domschatzes (1765) vom gleichen Meister.

Kelch des Kanonikus Stephan Lind.

Goldschmiedezeichen: E.D. Beschau: Augsburg 1761/63. Silber vergoldet. 1763. Höhe 27 cm.

Fuß und Kuppa stark wulstig. Rocailleornament mit Ähren, Blättern und Rosen durchsetzt. Im Fuß befindet sich die Inschrift: „Steph. Lind can. 1763." Ein gleiches Stück befindet sich im Domschatz. Vermutlich von demselben Meister.

Literatur.

Back, Fr., „Mittelrheinische Kunst". Frankf. 1910.

Battonn, Johann Georg. „Örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt a.M." Viertes Heft. 1866.

Boehmer, Johann Friedrich. „Urkundenbuch der Reichsstadt Frankfurt". Neubearbeitung von Friedrich Lau. 1905.

Brinckmann, A. E., „Platz und Monument." III. Aufl., Berlin 1923.

Broer, Johann, „Baudenkmale in Frankfurt a.M. I. Die Liebfrauenkirche beleuchtet in ihrer Schönheitund in ihren der Sühne bedürfenden Bausünden." (Frankf. Konversationsblatt von 1860 Nr. 128/129.).

Bruhns, Leo, „Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock. 1540—1650." München 1923.

Dehio, Georg, „Geschichte der Deutschen Kunst". 3. Aufl. Berlin/Leipzig1923.

Feigel, A., „Die Wappenträgerin im Altertumsmuseum der Stadt Mainz." (Mainzer Zeitschrift, Jahrg. VI. 1911.)

Fischel, E. L., „Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts". München 1923.

Froning, R., „Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters." (Quellen zur Frankfurter Geschichte.) Frankf. 1884.

Gwinner, Phil. Friedr., „Kunst und Künstler in Frankfurt a.M. vom 13. Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts." Frankf. 1862.

Hamann, R. und Kästner, W., „Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge." Marburg 1924.

Hottenroth, Fr., „Handbuch der Deutschen Tracht." Stuttgart 1891.

Hüsgen, H. S., „Artistisches Magazin." Frankf. 1790.

—, „Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen." Frankf.1780.

Jung, R., „Stiftungen Jakobs zu Schwanau und seiner Treuhänder zum Bau und zur künstlerischen Ausschmückung von Frankfurter Kirchen 1473 bis 1480." (Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a.M. 1908.)

Koch, H. H., „Zur Geschichte der Marianischen Bruderschaften in der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a.M." 1898.

Krausse d'Avis, H., „Johann Peter Jäger, kurmainz. Hofstuckateur und Baurat 1708—1790." (Mainzer Zeitschrift, XI. 1916.)

Lauffer, Otto, „Freifiguren unserer Lieben Frau in Frankfurt a.M."(Frankfurter Kalender 1908.)

Lersner, „Chronik der Stadt Frankfurt a.M." 1706.

Lotz, W., „Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden." Herausgeg. von Fr. Schneider. Berlin 1880.

Müller, F. H., „Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde."

Münzenberger, E. F. A., „Zur Kenntniß und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands". Frankfurt a.M. 1885—1890.

Pastor, L., „Notizen zur Geschichte der Liebfrauenkirche." 1869. Manuskript, theol. Frankfurt a.M. 1494.

Peiper-Diener, E., „Mittelrheinische Barockplastik. Ein Beitrag zurKünstlergeschichte und Stilentwicklung des 17. und 18. Jahrhunderts." (Frankf. Dissertation 1923.)

Pinder, Wilh., „Die Deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters bis zum Ende der Renaissance." (Handbuch der Kunstwissenschaft.)

Rivoir, A., „Typenentwicklung des Altars vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiet des Mittelrheins." (Frankf. Dissertation 1924.)

Rosenberg, Marc., „Der Goldschmiede Merkzeichen." II. Aufl. Frankfurt a.M. 1911.

Schoenberger, G., „Beiträge zur Baugeschichte des Frankfurter Domes." (Schriften des historischen Museums III. Frankfurt a.M. 1927.)

Simon, Karl, „Studien zur altfrankfurter Malerei." (Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 34. 1911.)
Thieme-Becker, „Künstlerlexikon."
Wolff und Jung, „Die Baudenkmäler in Frankfurt a.M." 1895; Band I.
Wulff, Oskar, „Altchristliche und byzantinische Kunst." (Handbuch der Kunstwissenschaft.)
Zinsel, E. W., „Die Hallenkirchen der hessischen Schule." Darmstadt 1932.
Züch, W. K., „Werke der Goldschmiedekunst in der Frankfurter Liebfrauenkirche." („Altfrankfurt", Vierteljahrschrift für seine Geschichte und Kunst. Jahrg. 5. Heft 3.)
, „Frankfurter Künstler von 1223 bis 1700." Frankfurt a.M., 1935.
„Geschichte der Liebfrauenkirche." Manuskript theol. Frankfurt a.M. 301.
„Die Kapuziner in Frankfurt a.M." Festschrift zur Einweihung des neuen Kapuzinerklosters bei St. Liebfrauen in Frankfurt a.M. Am Feste Mariae Lichtmeß 1925.
„Frankfurt a.M. und seine Bauten." Herausgeg. vom Architekten- und Ingenieurverein. 1886.
„Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg." Inventarband, Heft XVIII., Bezirksamt Miltenberg 1917.

Lebenslauf.

Am 18. Mai 1909 wurde ich, Josef Edler, als Sohn des Oberküsters Franz Edler und dessen Ehefrau Viktoria, geb. Ottermann in Frankfurt a.M. geboren. Hier besuchte ich die Volksschule und bis 1924 das Gymnasium zu Hadamar (Westerwald). Ostern 1931 bestand ich am Lessing-Gymnasium zu Frankfurt a.M. das Abitur. Ich begann mein Studium an der Universität Frankfurt a.M. und hörte Vorlesungen in Kunstgeschichte, Geschichte, Archäologie, Deutsch und Paläographie. Im Wintersemester 1931/32 belegte ich Vorlesungen und Übungen an der Ludwig Maximilians-Universität in München. Vom S.S. 1932 ab war ich wieder bis zum W.S. 1936/37 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität immatrikuliert. In den beiden letzten Semestern (S.S. 1936 u. W.S. 1936/37) war ich beurlaubt.

Ich hörte bei den Herren Professoren und Dozenten Brinckmann, Gumbel, Jantzen, Kirn, Langlotz, Naumann, Pinder, Rosemann, Schönberger, Schuchardt und Stange.

Zu besonderem Dank bin ich meinen Lehrern Herrn Prof. Dr. A. E. Brinckmann und Herrn Prof. Dr. E. Langlotz verpflichtet.